



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:
ION BITZAN
« Cartea Infinită »
« Pagina lui Q »



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

226-227

11-12 • 1979

SUMAR

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

Crepuscul și luciditate

DAN HĂULICĂ: *Vitalitatea himerei*

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ: *Regele celor două Sicilii*, roman, fragmente —
cu desene de Mircea Muntenescu • 5

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ: *Lecția de limbă moartă*, roman, fragmente,
în românește de Olga Zaïcik • 31

Mărturie, articol — exclusivitate **Secolul 20**

JANUSZ MAJEWSKI: *Lecția de limbă moartă*, în versiune cinematografică
— exclusivitate **Secolul 20** • 56

OLGERD LUKASZEWICZ: *Locotenentul de cavalerie chezarocrăiesc*
Alfred Kiekeritz către prietenul său Isaak Roth, literat la Paris • 59

WACLAW SADKOWSKI: *Medalion Kuśniewicz*, în românește de Anca
Cristofovici • 63

SAUL BELLOW

«...Sînt un observator și un istoric»

SAUL BELLOW, interviu de ANTOANETA RALIAN — exclusivitate
Secolul 20 • 71

SAUL BELLOW *la Casa Scriitorilor*, instantanee fotografice de Tudor
Jebeleanu • 71—79

- GETA DUMITRIU: «*Darul lui Humboldt*» în românește • 80
 ȘTEFAN STOENESCU: *Pe urmele unui personaj: Humboldt și modelul său* • 85
 SAUL BELLOW: *Planeta domnului Sammler*, roman, fragmente, în românește de Horia Florian Popescu și Andrei Brezianu, cu o prezentare de Andrei Brezianu • 93

Secolul 20

INTERFERENȚE ȘI DETERMINĂRI RECIPROCE ALE LITERATURILOR ÎN CONTEXTUL LUMII CONTEMPORANE anchetă

- DUMITRU GHIȘE: *Național-Universal-Universalitate* • 113
 ALEXANDRU BALACI: *A da și a primi* • 120
 AUGUSTIN BUZURA: *Necesități și mijloace* • 126

PRIETENI AI ROMÂNIEI

JAN URBAN JARNÍK

- Secolul 20 *Devotamente trainice* • 131
 TITU MAIORESCU, A. LAMBRIOR, A.D. XENOPOL: *Scrisori către JAN URBAN JARNÍK* • 134
 NICOLAE IORGA: *Jan Urban Jarník* • 139
 ZDEŇEK WITTOCH: *Drumul pe care a mers Jarník, exclusivitate Secolul 20* • 140
 JAN URBAN JARNÍK: *Drumul pe care am mers; Între români: din călătoria unui filolog* • 143

CRONICA TRADUCERILOR

- OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Maria Banuș în librăriile pariziene: Eclats des glaces foraines* • 149

UN DRUM DE INVESTIGAȚII

Expozițiile

« STUDIUL »

- DAN HĂULICĂ: *O instanță a cugetului, studiul*
GETA BRĂTESCU: *Atelierul continuu* • 153
CORIOLAN BABEȚI: *Studiu despre Studiu* • 159
RADU PETRESCU: *Sensuri de cercetare* • 166
GRIGORESCU ION: *O expoziție deschisă* • 170
OCTAVIAN BARBOSA: *Studiul — o confesiune* • 187

În cuprinsul articolelor și pe planșă, reproduceri după lucrări de: STAN ZUGRAVUL, ION ANDREESCU, THEODOR PALLADY, STEFAN, JÄGER CORNELIU MIHĂILESCU, FLAVIU DRAGOMIR, MIRCEA TEODORESCU, DORU BUCUR, ION MUNTEANU.

Numeroase imagini, mărturii-repere, din atelierele artiștilor: ȘTEFAN BERTALAN, ION BITZAN, GETA BRĂTESCU, AUREL BULACU, DORU COVRIG, SORIN DUMITRESCU, ION DUMITRU, FRANCISC FERCH, CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU, ION GHEORGHIU, GRIGORESCU ION, VIOREL GRIMALSCHI, BATA MARIANOV, WANDA MIHULEAC, ROMUL NUȚIU, PUSZTAI PETER, DECEBAL SCRIBA, VIOREL TOMA, DORU TULCAN, IOAN UNTCH

GARNET

GEORGES CHARBONNIER: *O săptămână de muzică românească în Franța* • 191

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ



CREPUSCUL ȘI LUCIDITATE

DAN HĂULICĂ

VITALITATEA HIMEREI

La Hofburg, în miszul fulgescnt al gemelor pe care le îngrămădește muzeul-tezaur, somptuoasa Schatzkammer, — cu piese legendare precum « paloșul lui Carol cel Mare » sau « Sfînta Lance », aducătoare de victorii, și cu atîtea simbolice insigne venerabile, sceptru, cruci în smalturi și aur, glob împărătesc țintat cu un safir și înfășurat ca într-o rețea, de perle —, cine s-ar aștepta să întîlnească, straniu prezentă, Sicilia ? Inextricabil prezentă — pe cît de exotică — și straniu legitimă totuși, în acel cuib al slavei imperiale. E amestecată în licărul fatidic al bijuteriilor care nu numai împodobeau Imperiul, dar îl garantau, — căci multă vreme posesiunea lor cîntărea greu la alegerea suveranilor. E instalată în instrumentarul marilor ceremonii de încoronare, din atelierele palermitane vine tunica — dalmatica — pusă pe trupul Împăratului, ca și stiharul, acolo au fost produse mănușile și încălțările, cordonul și spada de ceremonie. Poartă inscripții arabe, pe cea mai triumfal inventivă — mantia însăși a încoronării, cu lei superb stilizați, din șiruri de perle, care doboară cămile — atelierul regesc, în anul 528 al Hegirei, — deci sub Normanzii anului 1133 — își așternuse demn urările, răsucind parcă o civilă și fastuoasă amenitate: « atelierul regal, lăcaș al fericirii și slavei, al înlesnirii și perfecțiunii, al meritului și distincției. Fie ca regele să se bucure totdeauna de o bună primire, de o desăvîrșită prosperitate, de o mare dărnicie, de o glorie strălucită, de renume, de un lux magnific, fie ca dorințele lui să fie împlinite. Să-și poată duce zilele și nopțile în bucurie fără de sfîrșit ori schimbare ». Odată cu giuvaerurile, au trecut către Imperiu și urările, chiar dacă regele cel mai ilustru al Siciliei, totodată Împărat, Frederic II de Hohenstauffen, n-a purtat cu el norocul pe care i-l menea mantia purpurie. Iar peste aproape șapte veacuri, ultimul Împărat, cu zadarnica lui bunăvoință,

pare a trăi nemăsurat de mult, tocmai spre a avea timp să anuleze pînă la urmă, definitiv, o asemenea străveche, prielnică urare.

Ai lui sînt călăreții regimentului de ulani sicilienii, despre care vorbește romanul, — ai lui Franz Joseph. Însă Regala celor Două Sicilii — curioasa denumire a unității militare — nu-l omagiază pe Împăratul de veac timpuriu, deja în conflict cu Evul Mediu, care a fost Frederic II. Nu atît de departe își căutau regimentele habsburgice patronii de onoare. Cel invocat aici e Ferdinand al II-lea, de mai tristă amintire, — Bourbonul zis și Regele Bombă. O litografie a lui Daumier îl arată privind cu luneta, din balconul palatului său de la Napoli, înspre întinderea străzilor străjuite de spînzurători, măturate de gloanțe; « Ordinea domnește în statele mele! » E ordinea pîndei polițienești, tresărind și în audiențele, oricît de plebeian cordiale, pe care i le acordă, la Caserta, prințului Salina. Pentru că monarhul, cu chipul jovial și « pantalonii n armonică », încrucișează melancoliile crepusculare din Gattopardo; ca și urmașul său, Francisc al II-lea, — care, pentru Lampedusa, e « un seminarist îmbrăcat în general »: perdant în plin la jocul istoriei, gonit de Garibaldi, după un an de domnie.

Acel moment, 1859—1860, apare ca o răscruce nu doar din perspectivă siciliană; îl regăsim ca un turnant cu larg ecou și în cîteva romane ale Europei Centrale. La Solferino e începutul spiței lor, pentru baronii Trotta, de care se ocupă Marșul lui Radetzky, — un gest eroic, în înclăștarea ce i-a alungat pe Austriaci din Lombardia. « Eroul de la Solferino » salvează viața junelui Împărat, Franz Joseph, — fundind, pentru trei generații, o arhitectură de iluzie și de anacronic devotament. Stingaci și steril, ultimul Trotta, dacă nu are cum îl scăpa efectiv de la moarte, îl va salva măcar în efigie pe Împărat, smulgîndu-i afectuos portretul — figura lui bătrînească, proverbial bonomă, — cînd îl află expus pînă și într-un bordel. Dar e figura căreia un neam întreg i se conformează tainic, al doilea Trotta, prefectul, cu mult mai tînăr, nu-i va putea totuși supraviețui nici trei zile, el care — toți recunosc — îi seamănă și fizic suveranului; ca și cum devotamentul ar opera eficient pînă în intimitatea fiziognomiei. Interferîndu-se, pînă la un punct, cu Marșul lui Radetzky, al lui Joseph Roth, deși într-o scriitură mai liberă, mult mai abruptă, de un relativism explosiv, cartea lui Andrzej Kuśniewicz preia — ca

un omagiu adus precursorului său, dar și realității însăși din Imperiu — aspecte ale acestui mimetism spontan; în generația părinților, și avocatul R., tatăl eroului, se asemuia în tinerețe cu Franz Joseph; iar mai apoi, vechea similitudine se menține « cînd avocatul suride cu un aer perplex și încurcat ». Băiatul său, Emil, a fost conceput — ca pentru încă o pecetluire a sorții, — în ziua aniversară a Împăratului, la 18 august.

Cît despre Solferino, vestita bătălie nu-i aici numai un memento care obligă, decizînd inepuizabil soarta unei familii, cerîndu-i necurmat zel și ținută. Emil R., răsfoind cartea de aur a Regimentului său, chesaro-crăiesc, poate căuta aceeași legendă: bunicul său — tot din Regimentul 12, de ulani sicilienii, — pierise ca un viteaz la Solferino. Însă evocarea luptei din 1859, pentru el, nu încapă în icoane moralizatoare. Dacă foiletează, detașat, acuarele ori gravuri de album — « Luna răsărind pe cîmpul bătăliei de la Solferino » —, e pentru a transpune convenția lor în trîmbele unei aprige descripții, saturată de precizie și totodată vizionară. Care, mai ales, se lasă astfel întretăiată de alte planuri — ale rememorării și ale prezentului —, direct și brusc, fără liant, încît devine un galop fatidic de imagini. Cerul e « greu de stele », « frigul, care are mirosul nopții, se apropie de lacul Garda », peste cîmpul argintiu al bătăliei, în liniștea lui sepulcrală, săgetează negru, pentru o clipă, chiparoșii; un clopot solitar a rămas atîrnat în spațiu, planînd în vid — « sau mai degrabă carapacea lui bombată și mată, jumătatea unui fruct de bronz. » Lugubru în priveliștea vastă, prin care trece cu fantasticul unei balade, un călăreț mereu singur s-ar spune că măsoară, înaintînd, un timp fără de timp...

Sau un timp unde înfrîngerea de demult e premoniție pentru o catastrofă care va veni; călărețul solitar, din reveria acestui tînăr febril, se pregătea demult să devină Cavaler de Apocalipsă, — altfel nesățios, la scară mondială. Spirite agere îl profetizaseră, un Karl Kraus îl ghicea, un deceniu înainte de marea conflagrație, sub trăsături ca ale Kaiserului Wilhelm al II-lea: « Trece cu toată luțea la drumuri. Mustața lui se arată de la miazănoapte la miazăzi și de la miazăzi la miazănoapte. Și acest cavaler a primit puterea să răpească pămîntului pacea și să-i împingă pe toți să se ucidă unii pe alții ». Cînd vom fi atîns astfel, ineluctabil, Ultimele zile ale umanității — cum

același Karl Kraus și-a intitulat tragedia, opera lui cea mai ambițioasă —, se va ivi poate, ca și acolo, vocea Domnului, ca să rostească, în final: « Nu asta am voit ! » Adică exact vorbele pe care celălalt, fără de voie Cavaler al Apocalipsei, blajinul Franz Joseph, le pronunțase la începutul războiului.

« Nu-l vom blăstăma pe „bătrîn”, — avea să scrie despre el, în plin război, Nicolae Iorga, cu o mișcare de magnifică și generoasă cuviință, în fața sfârșitului care-l ajunsese pe Împărat: « acela care părea că nu poate muri fiindcă nu s-a împlinit încă numărul nenorocirilor, al plăgilor ce trebuiau să cadă asupra capului său ». « El ștergea singele ce-i țîșnise pe haine și se ruga de o îndurare care nu i-a fost îngăduită niciodată ». Era în toamna lui 1916, ofensiva austro-ungară ne cîntărise țara, profanînd mormintele de la Curtea de Argeș. Dar « nu vom dori ca mormîntul lui să aibă aceeași soartă » — declara, cu o nobilă stăpînire de sine, vocea îngîndurată a istoricului. « Ne vom opri tăcuți înaintea acestui sicriu pe care-l apără uriașa fantasmă a Fatalității ».

Fantasmatic prezentă, fatalitatea învăluie, ca o ambiguă neputință, și sufletul eroilor din Regele celor Două Sicilii. Ciudatul patronaj ce le fusese hărăzit — Ferdinand II și Francisc II, regele irevocabil alungat, căruia i se contemplă încă portretul, după decenii, la popota ofițerilor, — nu-i oare, pentru ei deasemeni, o sumbră prevestire, se întreabă Emil R. ? « Acest dublu nume al regatului demult dispărut conține germenele și prezentimentul sentinței lui de moarte; monarhia noastră are, și ea, un nume dublu, austro-ungară, ca și dinastia împărătească Habsburg-Lorena ». Și în ce îl privește, dublul îi saturează ființa, ca un venin euforic. Acută, sensibilitatea lui poartă în adînc o damnară, atracția incestuoasă pe care și-o revelează sieși, împardonabilă și totuși dureros izvoditoare de imaginar și frumusețe; pe care o combate și în care se cufundă tainic, — durere și armonie totodată.

Sfîșierea lui afectivă pornise demult, de la diabolismul voios al schimelor cu care-l provoacă sora lui mai vîrstnică, Lisbeth, turbulentă și voluntară, de la petrecerile de copii — el, blond, cu ochi de myosotis, deghizat în zîină, ea în vrăjitoare, nerezistînd ispitei de a-l înțepa cu un ac, odată perdeaua trasă, la reprezentările de « tablouri vivante ». Victimă fericită atunci, ca și mai tirziu, mic sfînt Sebastian oferindu-se ire-

zistibil săgeților, el se imolează în sacrilegiul unei pasiuni care-l consumă cu atât mai viu, cu cât mai pudic încearcă s-o reprime. Pudic — este cuvântul pentru această simțire exacerbată, a cărei ardoare, epuizantă și stingace, nu-i reductibilă la un parti pris de exhibări decadente. Vibrează, desigur, în ea, chiar dacă o atinge în treacăt, sufletul crepuscular și muzical al epocii, visul unui Altundeva, care să înfășure indicibil prezentul, ca o aura consolatoare. Astfel, sufletul adolescent își scaldă salturile în timp printre talazuri de percepții muzicale, — ca într-un ghioc amintirile reverberează în obscuritatea unei loje de Operă. Îi năzăresc, vin înspre el, săgetări revoluate, « o urmă, ca un lung coridor care se umple îndată de muzică, se impregnează de violină, apoi de violă, și e deja un alt an, o altă zi, o altă dată, și balustrada rămâne suspendată în vidul străbătut de o lumină ce pare sub-marină. Radiografie a ceva ce nu există, ce n-are o culoare definită în gama spectrului. Nu mă voi risca să o numesc, dar o poți exprima printr-un sunet. Mirosul selenar al prafului acumulat în velurul fotoliilor și al garniturilor, în adânciturile și pliurile ornamentelor aurii, fin de siècle, în cariatidele susținând frontonul lojei, lumină ireală dar existând realmente, pot să jur, mișcată fără încetare de valurile muzicii care afluează »; care își inventă neconținut forme spațiale, îndesându-se, năpădind orizontul minții, « în turme de analogii ». Cuvintele din urmă, mai ales, ar părea să inducă o ambianță wagnerian-simbolistă. Altă dată, ceea ce face irupție explicit în abisul imaginilor, și le încheagă aburul livid, e Cîntecul lui Solveig, din Peer Gynt, — plîngerea ei se amestecă disonant în nocturna cîmpului de bătălie de la Solferino.

De la iubitoarea Solveig, de la refrenul ei care mîngîie matern și răscumpără — « Ascunde-te în sufletul meu . . . » — sînt, se înțelege, depărtări de netrecut, pînă la această iritantă Lisbeth, plină de perfide ghidușii, ironică, de o insolentă care e cruzime. Dacă în ochii lui Emil, la vîrsta copilăriei, ea se înfățișa irespectuos demoniacă, nepăsător atrasă de plăcerea anatemei, timpul așează între ei un enigmatic de vorbe nespuse, de mărturisiri abolite. Lisbeth se proiectează astfel ca într-o simbolistă imagine a Tăcerii. Îți răsare în memorie, fără să vrei, desenul cu acest titlu al lui Fernand Khnopff, belgianul care a înflurit Austria, pe Klimt, — reactualizat de curînd ca prilejul unei retrospective

pariziene; unde se vedea inspirația sa rotindu-se în jurul unui model familiar, care era soră-sa Marguerite, — metodic, repetitiv fotografiată și transpusă insolit, pînă și în chipul unui sfînx cu blană de ghepard și mină de seducție. Cap voluntar, lungi mînuși, atribut nelipsit, pe mîinile care se înalță spre buze, în semn de tăcere, sau înaintează insidios distante, — o atare prezență feminină și-a rarefiat gestică, după o partitură lentă, parcă spre a oficia într-un rol care invocă uitarea și visele. Secret-relief, din 1902, — adus la marea expoziție Simbolismul în Europa — o făcea să atingă, precum un dublu narcisiac, o mască de ivory suav impenetrabilă, ținută pe o coloană. Iar alt desen, din 1901, o așeza, voalată, nu fără o afectare de mister, îndărtatului unui alb simulacru — Hypnos, cu aripă și obraz de efeb, ca un fluture trist, pogorît pe un soclu.

Dar, mitologic, el, care dăruie uitarea somnului și visele, Hypnos, e geamănul lui Thanatos, al geniului morții. Înspre aripa acestuia se va simți tîrit copilăndul înfățișat de Kuśniewicz, — ea îi descarcă în suflet florul nesăbuit din acea excursie în Alpi: mereu la pînda lui Lisbeth, de lingă el, aplecată peste parapetul lunecos al unei înalte cascade; ca un fulger, gîndul de a se arunca împreună, în magma clocotitoare; brusc întrerupt, zădărnicit, înaintea oricărui gest, de sosirea cuiva, bîntuindu-l apoi, ore întregi, febril, — saltul prin care ar fi devenit, în moarte, pereche . . . Romantism al imaturității? Emil R. și-l sublimează, atunci, în compuneri poetice, conjură furtuna încredințindu-se verbului, paginilor confesive. De-a lungul anilor, adună în ele zbaterea unei minți, asaltul lecturilor, risipa schițelor de elaborări, de poeme; dar și straniul dămării, funesta ei revelație. Pentru ca mai tîrziu, s-ar putea spune — cînd timpul n-a mai încăput în alte măsuri decît ale inexorabilului —, tînrul poet, în drum spre front, să se golească de trecut și de sine, să-și azvîrle, din goana trenului, caietul verde al confesiunilor; care plutește printre trestii, ilizibil, pe apele crescute ale Dunării.

Neobservat, în vacarmul metalic al unui mare pod, un om se lasă, atunci, el însuși să alunece din tren . . .

S-a rostogolit pînă jos, de-a lungul stîlpilor imenși? « Eu nu sînt martor » — va răspunde scriitorul. « Nu e nimeni pe acest fluviu; există numai podul și fluviul. Emil a căzut într-adevăr? Nu știu, » — se apără el de certitudini. « E ca un vis al arșiței,

un miraj. Poate nici asta nu e sigur: a sărit oare cu adevărat? » Sint fraze dintr-un interview pentru *La Quinzaine*, apărut în 1978, la data când Regele celor Două Sicilii, era lansat în traducere franceză. Ca Giorgio Bassani explicându-mi cindva, în legătură cu *Giardino dei Finzi-Contini*, că n-a vrut să știe mai mult despre conduita cutărui personaj, i-a plăcut scriitorului polonez să-și menajeze asemenea insule de melancolică incertitudine în narațiune. Printr-o paradoxală interdicție, n-a vrut să meargă dincolo de ceea ce se vede? Oricum, în acest punct al interview-ului, romancierul se justifică printr-o curioasă profesiune de « behaviourism, ca metodă de abordare a personajului. » Curioasă, la un autor care, pentru a-și sezisa eroul, îl împinge — cu ce fertilă știință! — să plonjeze în retrospectii, în fluxul lor interiorizat. Emil R. se alcătuiește din asemenea lăuntrice recursuri, cu mult mai mult decît din netede notații comportamentiste. Dar ideea că acest suflet în derivă, despletit în exasperate meandre, trebuie să aibă totuși autonomia lui inatacabilă — și marginea lui de taină — definește mai degrabă un realism poetic decît o proză obiectivă, de reprezentare prin gest, prin acțiune, prin ceea ce știm despre eroi, din afară.

Kuśniewicz e prea cultivat, de altminteri, ca să transforme o metodă literară — și convenția determinată care îi este inerentă —, într-un exclusivism intratabil, cu proscrisii semețe și pretenții de program absolut. Ține să-și păstreze libertatea, aceea de a varia, de la fantasmagoria voită — a Drumului spre Corinth —, de la oniricul unei mari părți din *Eroica*, pînă la directitatea anti-lirică, opțional jurnalistică, din romanul despre Germania, *Cel de al Treilea Reich*. Literat cu o mlădioasă deschidere, spre medii diverse, spre o geografie compozită și opulentă, din Franța Rezistenței în Pomerania napoleoniană, din Ucraina împărătesei Caterina pînă la Adriatică, de la Sarajevo pînă în pusta maghiară, în norii de praf ai unei așezări de frontieră — unde au eșuat, cu garnizoana lor, ulanii noștri sicilienii —, Kuśniewicz își susține deplasarea în spații și în timp, printr-o variabilitate oportună a înseși instrumentelor lui literare. « Vedeți, li se adresează el interlocutorilor, în acest interview, nu-mi place să uzez de aceleași metode: pentru fiecare carte, folosesc o nouă metodă ». Nu din orgoliu, ci tocmai dintr-o nevoie de disciplină — a adaptării la obiect —, el vorbește precum bătrînul Ingres, care-și ulmise astfel un admirator: « Domnule, am mai multe peneluri ! »

A nu se încredința fără cautiune interiorității personajului, poate însemna pînă la urmă, pentru Kusniewicz, a-și refuza agil un anume previzibil: acela care se produce cînd analiza se mulează prea cursiv, și prea confortabil, pe valul unei continuități psihologice. De aici, ca un exercițiu nu lipsit de asprime, originalele contrapunctări, care apără pagina de pasivitate; de aici, schimbările de teatru ale acțiunii, de timp ca și de loc, care dau naștere unor înaintări alternante, cîteodată brusc, neanunțat, la simpla cadență a paragrafelor: acționînd în însăși structura de detaliu, luptînd, de acolo, împotriva relaxării complezente. La un subiect care ar fi putut favoriza această ușoară abandonare în fluxul psihologic, romancierul își impune o veghie care nu-i răceală trufașă, ci distanță a libertății intelectuale. Cum să nu invoci, între precedentele lui ilustre, opera fundamentală a lui Robert Musil, Omul fără însușiri, ce trebuia dealtminteri, inițial, să se cheme Sora geamănă? Romanul cu o dimensiune inerent « eseistică », de mare încărcătură intelectuală, al cărui program — o spune Musil însuși, într-un interviu, comporta « atitudinea de bază ironică »; dar astfel încît « ironia să nu fie un gest de superioritate, ci o formă a luptei ». În felul lui, — pe căi multiple —, unei materii delicvescente Kuśniewicz îi opune agerimea vitală a intelectului.

Ironismul poate fi tragic, al lui Musil bunăoară, — cînd disproporția este imensă, între summa de viață reală și de sufletească disponibilitate, pe care o adună un roman ca al său, și sterila agitație festivă, de el înfățișată, a oficialității din două Imperii: care, în ajun de război, aștește, pentru 1918, ocazia de a marca grandilocvent 70 de ani de domnie ai lui Franz Joseph și 35 ai lui Wilhelm al II-lea. Bine înțeles, mobilizarea generală suspendă brutal totul, ca o falie căscată brusc în existența continentului.

Andrzej Kuśniewicz începe chiar cu atentatul de la Sarajevo, — care i-a ucis împăratului încă o dată speranța și a sfărîmat pacea lumii. Dar pentru cugete ca Emil R., la Sarajevo n-a murit doar moștenitorul tronului chesaro-crăiesc, ci a expirat, cu iluziile lui, însuși veacul al XIX-lea. Tineri ofițeri de rezervă, eroul și prietenul său, care scrie și el versuri, își imbarcă soldații spre front, la capătul unei zile toride, evocată de autor cu un soi de fantastic, — al preciziei și al ireversibilului. Sub un salcîm care crește aproape de linii, sub clipirea misterioasă a semafoarelor, — « Simți răsuflarea asta de moarte ? » « Noi, în picioare, în gara orașelului ăsta din Banat, sîntem martorii

acestui sfîrșit, al veacului XIX ». Pe un peron obscur, « ținem în mină luminări invizibile ». Este Emil, care perorează astfel, cu o exaltare neoprită: ai spune, un actor care se descopere tardiv și zadarnic, în scena unui epilog grandios.

Pentru că nu există, la Kuśniewicz, vreo incompatibilitate profundă între istoria mică, a insignifianței anonime, și marea istorie, a analelor prezumțioase. Sfișierea individuală devine astfel un cifru simbolic, semnul unui destin mai vast. Solferino — aceste silabe pot însemna înfringere și exterminare, soarta unei bătălii unde au pierit 40.000 de oameni; dar Solferino e și numele unei culori, un sumbru violet, ca impregnat de sînge, la modă în anii de după 1900: « culoarea funestă, veninoasă », a întîii rochii care o arată pe Lisbeth femeie. Adusă astfel, în planul subiectiv, al experiențelor nemijlocit traumatizante, istoria se prăbușește, asupra victimelor ei, cu o povară îndoită. În trenul care străbate o cîmpie disperat stăpînită de soare, ducîndu-i spre nicăieri pe ațiția, Emil își încheie imprecategoriile, repetînd patetic « Solferino ! »

Arc peste ani —, cu ultima zi a războiului, în noiembrie 1918, culminează celălalt roman, înrudit, al lui Kuśniewicz, Lecția de limbă moartă. Gust pentru simetrie, în violența cea mai îndărătnică, unde se tălăzuiesc, cu o amploare fără precedent dezlănțuite, zgomotul și năpasta istoriei ? Mai degrabă, vechia trează a spiritului induce o relativitate metodică, în absurdul furios care tinde să cuprindă, irremediabil, întreg realul. Nu-i doar ostentativă minimalizare, acel joc de concordanțe temporale, ce poate asocia, incongruu, prăbușirea arhiducelui la Sarajevo și uciderea unei mizere țigăncușe într-o rovină de la Fehértemplom. Dar privite de la un anume punct înalt, toate se echivalează, « evenimentul istorico-mondial » și stingerea unei vieți neștiute.

Nu sînt de exclus, la Kuśniewicz, — cu toată concretețea mai barocă a materiei — chiar unele analogii borgesiene. Pot fi citite sub un asemenea semn, rețeaua lui de coincidențe temporale, de « exact la ora aceea », experimentînd, în disparat, — cum spune — « insignifianța relativă a tuturor acestor fapte paralele ». Și, corolar, tentația interșanjabilului, pe care ele i-o inculcă scriitorului, tentația de a urca îndărăt, din nou, pe firul timpului, altfel, prin permutări, prin refaceri substitutive. Altfel, — variînd relativizant zicerea lumii, și totuși conducînd la același sfîrșit: pentru că « trecutul e ireversibil » — nu uită niciodată Kuśniewicz —, oricît i-ai relua altcun, de la început, povestea.

E conștiința ce frânează melancolic iluzia, — aceea potrivit căreia lucruri oricât de distante ar putea deveni subit solidare. Căci acel punct înalt despre care vorbeam, — în ciuda aparenței detașate, imposibile chiar, a lui Kuśniewicz — nu se află în Sirius; ci e o supremă convergență, de perspective umaniste. Cînd revelează paradoxala simultaneitate a unor întîmplări fără de legătură, scriitorul introduce în ele, — în cursul însuși al lucrurilor — o ordine compensatoare. Relativismul lui virulent are și un înțeles etic.

Cînd l-am cunoscut pe acest mare senior al literelor poloneze, am ghicit îndată omul de carieră diplomatică — plin de o rezervă afabilă, prevenitor și cumpănit, demn fără rigiditate dar și fără jactanță. Eram la Wacław Sadkowski, redactorul-șef al revistei *Literatura na Świecie*, care ne invitase pentru a ne întîlni, căutam să-mi confirm impresiile tulburătoare legate de scrisul său. Vorbea despre sine, despre aceste cărți care mă interesau vizibil, cu o detașare elegantă, aproape impersonală. Situația acțiunii aproape de România, de Timișoara? Trecuse pe la noi, înainte de război, în drumurile lui de diplomat, a venit și după 1944. Dar cunoaște țările Europei răsăritene și din unghiul unei contiguități care l-a marcat precoce; dintr-o experiență timpurie, de cetățean al Imperiului, — căci se născuse în Galiția austriacă. Respiră, în el, un europeism de înaltă cultură, consolidat de călătorii și lecturi admirabile. Dar cunoașterea din lăuntru a realităților pe care le înfățișează în acest roman, intuiția lui perfect aderentă la atmosfera ultimilor ani de Imperiu, le împărtășește — crede el — cu alți colegi de generație. Vorbește despre dinșii cu afecțiune lucidă, — uniul, voiajînd nu demult la porțile Belgradului, la confluența unor mari ape care erau cîndva graniță cu Serbia, a exclamat, enorm și tenace: « Pînă aici sintem noi! » (« Acolo se termină monarhia, acolo se sfîrșește totul » — articulă, încă mai tranșant, despre același capăt de orizont, o voce anonimă din roman). Oricît ar fi adîncit — și asimilat — această lume abolită, Kuśniewicz, cu spiritul lui de vastă comprehensiune, e primul care se amuză de asemenea fixațiuni anacronice. Cît despre imperiul său, fragil și ireductibil, al scriitorului, el poate merge mult mai departe, — dincolo de granițe precare, pentru că ilegitime. Stă în puterea talentului să împingă imprevizibil hotarele cunoașterii, — aceasta e vitalitatea himerei.



PARAFRAZE

Desene de MIRCEA MUNTENESCU

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

REGELE CELOR DOUĂ SICILII

roman

Am putea începe în felul următor :

« Au fost odată două surori, Elisabeth și Bernadetta — precum și fratele lor, Emil ».

Sau precum urmează :

« În ziua de 28 iulie 1914 la ora . . . monitorul fluvial *Bodrog*, aparținând marinei chezaro-crăești, a tras primul foc asupra Belgradului. Pe o insulă micuță, acoperită de trestii, la un kilometru de Pančevo, stau doi ofițeri. Privesc prin binoclu malul sîrbesc, adică malul opus, foarte apropiat, al Dunării. Îl privesc în contra luminii, sub un soare de purpură, orbitor, coborît foarte jos chiar deasupra apei, asemeni unui balon legat cu o sfoară pe care o mîină invizibilă l-ar trage încetîșor. Dar cei doi ofițeri au alte griji pe cap decît asemenea comparații. La un moment dat, strălucirea apei pe care s-a lăsat balonul de culoare cărămizie, tăiat de două dungi înguste de ceață, este atît de violentă, încît domnii ofițeri au impresia că privesc prin binoclu aramă topită. Totul ține doar o clipă, poate treizeci de secunde, poate ceva în plus, după care unul dintre ofițerii armatei chezaro-crăești sare într-o barcă ascunsă printre trestii, care au în acest loc aproape doi metri înălțime, și pornește încet spre Pančevo. Văzduhul este transparent, îmbibat de mirosul plantelor acvatice și al străfundurilor Dunării, năpădite de întunecime. Cel de-al doilea ofițer, avînd gradul de căpitan, are să mai privească un moment prin binoclu. Din acest loc se poate vedea cu ochiul liber fumul întunecat desfășurat ca un evantai pe cerul verzui, undese se profilează neguros silueta albastră a fortăreței Kalamegdan ».

• Fragmente.

Sau cu totul în alt fel:

« În colțul Străzii Regale, peste drum de brutăria lui Winter Lajos, în orașul Fehértemplom — numit în limba sîrbă Bela Crkva și în germană Ungarisch Weisskirchen — se afla un lan ce aparținuse cîndva lui Supicic, căruia clienții săi îi ziceau Taica Nandor ». Și așa mai departe.

Sau chiar și așa:

« După o zi toridă, cînd în sfîrșit puteai trage în piept o adiere de aer mai proaspăt, venit dinspre vechile cariere de argilă din Mahalaua Tiganilor — asemeni unui vînt ușor care sufla la intervale de timp aproape ritmate, în game muzicale — foarte aproape de acolo, în spatele Străzii Kerti, adică Strada Grădinilor, chiar unde începe Cigányváros, Mahalaua Tiganilor, pentru că Strada Kerti încă nu ține de acest cartier — răsună un țipăt scurt — apoi se lasă iar tăcerea. Un strat gros de praf acoperă șoseaua și frunzele de brusture, de cicoare sau de nalbă sălbatecă. Cîteva vrăbii zboară scurt, apoi se lasă pe salcîmul cel mai apropiat, cu frunzele răsucite de căldură, unele dintre ele chiar s-au desprins și au căzut. Culoarea dominantă este cea a aramei, amestecată cu un gri gălbui. Ici, colo, unele porțiuni de zid, garduri de uluci și trunchiuri de salcîm au căpătat culoarea vineției a prunei. Către ora unsprezece seara în aceeași zi, cineva are să aducă la cunoștință postului de jandarmi că într-una dintre carierele de argilă dezafectate de multă vreme, a dat peste cadavrul unei tinere țigănci. István Vilajcić, sergent în jandarmeria regală ungară, de serviciu în seara aceea, se va scula fără nici o tragere de inimă de la masa pe care se află un pahar de vin pe jumătate golit. Are să-și încheie fără grabă centironul, apoi, punîndu-și pe cap pălăria împodobită cu un mănunchi de pene verzi de cocoș, are să iasă în stradă. »

Toate aceste fapte nu par nici să constituie un întreg logic și nici să fie legate laolaltă. Dar să nu ne luăm după aparențe: fiecare dintre ele s-a petrecut într-un timp real și chiar prin aceasta s-a fixat pentru totdeauna. Este cu neputință să schimbi o iotă din ceea ce s-a săvîrșit, nimic nu poate fi înlăturat și nici omis. Întrucît trecutul este indivizibil. Nu este exclus — deși ne lipsesc dovezile în această privință și este imposibil să dispunem de asemenea dovezi — că lipsa unei singure particule temporale ar putea schimba cu totul cursul evenimentelor ulterioare, atît pe plan public cît și pe cel privat. Presupunerea nu este atît de absurdă pe cît ar putea să pară. Deoarece, atît importanța cît și lipsa de importanță a lucrurilor este cu totul relativă.

La 28 iunie, adică exact cu o lună în urmă, la ora zece și zece dimineața, în momentul în care în orașul Sarajevo, chiar lîngă prefectura de poliție, la numai cîțiva pași de fierăria lui Racher și Babic, un tînar îmbrăcat cu o manta neagră și cu o pălărie de aceeași culoare, ce-i aco-

perea obrazul cu borul, arunca o bombă sub mașina în care se aflau Alteța Sa imperială și regală Arhiducele Franz-Ferdinand, moștenitorul tronului, soția sa, ducesa Sophie von Hohenberg și generalul de artilerie Oskar Potiorek, răbind ușor pe ducesă la omoplat și mai grav pe locotenent-colonelul von Merizzi din suita arhiducelui, chiar atunci, în orașul Fehértemplom, primul escadron al celui de al doisprezecelea regiment chezaro-crăiesc de ulani se înapoia desfășurat de la exercițiile de dimineață. Caii stârneau praful cu copitele, sunându-și potcoavele de fier pe caldarîmul neregulat al pieței Franz-Joseph. Cîțiva băiețași se zgîiau la soldații ale căror cizme cu pîteni, pantaloni și tunici erau acoperite de un strat de colb galben, cenușiu. Dacă nu greșim, chiar în momentul în care teroristul ridică brațul să arunce bomba sub mașina moștenitorului tronului, locotenentul Jodkay, care înainta călare lîngă al doilea pilc, strănută, iar după aceea, strîmbîndu-se, duse la nas și la gură o batistă de mătase stropită cu apă de colonie. Se făcuse foarte cald; termometrul atîrnat lîngă vitrina farmaciei Csilag, « La Steaua », arăta la ora zece peste patruzeci de grade la umbră. Șoferul care conducea mașina cuplului arhiducal, Leopold Sojka, zărind un obiect negru care tăia văzduhul de-a curmezișul, apăsă pe accelerator și în mod mașinal se aplecă peste volan. Grenada căzu pe capota strînsă a mașinii, iar de acolo pe pavaj unde explodează. Arhiducele, cu un gest la fel de mașinal, ocroti cu brațul său pe ducesa de Hohenberg, care tresărise.

Probabil căldura e de vină că mai mulți ofițeri din primul escadron înapoindu-se de la exercițiile de dimineață, dintre aceștia, comandantul unității, căpitanul de cavalerie Peter Malaterna, precum și locotenentii Gruber, Jodkay și Franilević, decid să intre în cîrciuma cea mai apropiată, așezată între cazarma ulanilor și gară. Cîrciuma îi aparține neamțului Alois Kellermann și este cunoscută în tot tîrgul sub denumirea « La Leul de Aur ».

Ofițerii vin prin mijlocul șoselei discutînd în gura mare, iar țigănușii care se atîin pe aici prin piață, pîndind prilejul să șterpelească și ei cîte ceva de pe tejghele sau de prin căruțe, care un pepene, care o bucată de cîrnat, roșu de boia, copt pe o bucată de tablă între două cărămizi, o vor lua la fugă, ascunzîndu-se prin porțile cele mari, făcîndu-le loc să treacă domnilor ofițeri care se îndreaptă spre cîrciuma lui Kellermann.

La aceeași oră, la Triest, la hotelul Quarnero, Emil R., încă în civil și căruia deocamdată nici prin minte nu-i trece să îmbrace uniforma ulanilor chezaro-crăești sicilienii, își aprinde prima țigară din ziua aceea, cu intenția să se apuce de scris. Alaltăieri a început să scrie pe o foaie de hîrtie albă, ministerială, scoasă dintr-o servietă de antilopă verde, o lucrare care urmează să devină un fel de eseu pe teme vagi — despre

muzica concepută într-o manieră care i se pare novatoare, precum și despre anumite sentimente ce-l chinuie de câțiva ani. Va lua tocul dintr-o urnă micuță de marmură care constituie totodată soclul unei călimări avînd forma unei nimfe pe jumătate culcată. Marmura din care un artist anonim a cioplit călimara este gri deschis cu nervuri de culoare mai închisă, asemeni unei pînze de păianjen. Cu tocul în mînă, Emil R. stă dus pe gînduri privind pe fereastra întredeschisă, pe jumătate acoperită de o perdea ajurată pe care o clatină ușor vîntul siroco suflînd încă din seara precedentă. O ramură din salcîmul care crește chiar lîngă zid, legănată de suflarea aceluiași vînt, foșnește lovind la răstimpuri egale cornișa balconului de la primul etaj. Apoi Emil va depune țigara în scrumiera grea care apasă șervețelul ce acoperă măsuța de lîngă fereastră.

În ce-o privește pe țiganka Marika Huban, la ora aceasta ea încă doarme într-una din barăcile de lemn aflate la marginea Mahalalei Țiganilor din orașul Fehértemplom. Stă culcată pe spate, dormind cu gura deschisă, înfierbîntată și lucind de transpirație, acoperită cu un șal roșu pe care peste o clipă îl va lăsa să-i alunece în somn. Lîngă ea, în odaia cu lut pe jos, se foiesc niște țigănuși, în jurul unei mașini de gătit stinse, ce se află în colțul încăperii. Bătrînul țigan Csilko are să se așeze în pragul ușii, scobindu-se în dinți cu un pai și are să scuipe de mai multe ori, dar numaidecît dulăul negru și lătos are să latre năpustindu-se într-un tufiș de salcîmi pitici, acoperit de pulbere, unde parcă ar mișca ceva. Ce-ar putea să fie? Un copil care se cațără pe acolo? Dar deocamdată — este exact zece și zece în Europa Centrală — cîinele mai stă încă lungit lîngă țiganul Csilko, cu perii zburliți, cu urechile ciulite, mîrîind mînios.

La gîtul țigăncii Marika poate fi admirată o ață cu boabe mici de mărgean. După un timp ne dăm seama că de fapt nu e un fir de bum-bac ci unul metalic, subțire și foarte solid. În somn, fata ține șiragul cu două degete de la mîna stîngă, care par aproape negre în lumina puțină din odaie, în timp ce cu brațul drept atîrnat moale în jos, atînge podeaua de lut.

Și în același timp, în diferite locuri cu clime diferite, dar exact la aceeași oră — ora zece și zece — se vor mai petrece multe întîmplări mărunte și importante, particulare și publice, secrete și binecunoscute, a căror excludere sau omitere ar distruge realitatea, ar anula planurile și proiectele și pînă la urmă chiar acțiunile tuturor făpturilor umane care întreprind ceva în aceeași clipă sau intenționează să întreprindă.

Căpitanul de cavalerie Malaterna s-ar fi putut să nu deschidă, împreună cu camarazii săi, ușa cîrciumii «La Leul de Aur», țigănușii s-ar fi putut să nu se ascundă prin colțurile pieții Franz-Joseph — și mai ales după

gardul depozitului de scînduri al întreprinderii Winter și Gethner, din capătul străzii Munkacsi; s-ar fi putut ca Emil R. să nu privească pe fereastra îndărătul căreia o creangă de salcîm atinge cu un zgomot monoton balconul și Marika Huban ar fi putut să-și desprindă degetele mîinii stîngi de pe șiragul făcut cu două zile în urmă din boabele de mărgean furate de pe taraba unei oarecare Nathalia Kosma, și după aceea înșirate cu mare caznă pe o sîrmuțică foarte subțire pe care a găsit-o printre gunoaie, lîngă prăvălia lui Mistic, pe Strada Regală; da, dacă toate aceste evenimente, în mod obiectiv mărunte dar subiectiv singurele importante în acest moment, pentru că s-au produs în mod real, s-au săvîrșit și, în momentul săvîrșirii lor, erau iminente — nu s-ar fi produs dintr-un motiv oarecare — atunci poate că automobilul, un Daimler înmatriculat A-II-118, cu șoferul Leopold Sojka la volan și în spate cu cuplul arhiducal, însoțiți de excelența sa Potiorek, regentul Bosniei și Hertegovinei, precum și cu locotenent-colonelul von Merizzi lîngă șofer, ar fi trecut cu o jumătate de secundă mai devreme prin punctul unde stătea în picioare un bărbat tînăr, îmbrăcat în negru — în așa fel încît acesta n-ar fi apucat să ridice brațul și să izbească detonatorul bombei de stilpul felinarului pentru ca după aceea să-și azvîrle încărcătura ucigașă asupra mașinii cu iluștrii oaspeți.

Situația se va schimba însă cu desăvîrșire atunci cînd, peste o clipă, primarul orașului Sarajevo, efendi Fehim Curcic, se va înclina adînc în fața Majestății Sale Imperiale care tocmai trecea pragul sălii de recepție a primăriei. Căpitanul de cavalerie Peter Malaterna, împreună cu cei trei camarazi ai săi, se vor așeza în jurul mesei de stejar din odăița răcoasă a cîrciumei cu iz de vin; Kellermann, proprietarul, se va apropia de ei ștergîndu-și mîinile de șorțul albastru și înclinîndu-se, așa cum va face în fața arhiducelui, exact în aceeași clipă, primarul de la Sarajevo. În acest moment, Emil R. va întoarce ochii de la fereastră, va întinde brațul să ia o Memphis pusă pe scrumieră, dar va rămîne o secundă cu brațul în aer, și rotocoalele fine de fum albastru îi vor luneca între degete ca un voal ușor. Doar creanga dinapoia ferestrei va continua să se lege monotone.

Și nu este exclus — putem s-o verificăm pe ceas — acum este exact ora zece și treizeci și nouă de minute și mai avem înaintea noastră o oră de viață a Alteței Sale Imperiale și Regale, mai exact: o oră fără cîteva minute, cu condiția să nu intervină o piedică, nimic să nu oprească fluviul care curge și înaintează spre vărsare — ce fel de vărsare? — nu e exclus să mai fie timp. Dar va fi oare spre folosul cuiva? E îndoielnic.

Poate că în această clipă chiar Marika Huban își va retrage degetele de pe boabele de mărgean înșirate pe o sîrmuțică foarte subțire dar solidă

și se va întoarce în somn cu fața la perete, în timp ce la numai câțiva kilometri distanță, un escadron de ulani sicilienii, sub comanda căpitanului de cavalerie, contele Alois Kray von Kraiova, înapoiindu-se la rîndul său de la exercițiile de dimineață, va trece prin fața grădinilor mahalalei de lângă acareturile fermei Moravica aparținînd — ca majoritatea satelor, a terenurilor cultivabile, a pășunilor și a viilor din această regiune — familiei contelui Festetics de Tolna. . .

Chiar atunci efendi Fehim Curcic își va începe discursul de bun venit. În spatele lui stau consilierii orașului Sarajevo și clerul reprezentînd cele patru confesiuni locale. În rîndul întii, musulmanii cu fes; în rîndul al doilea, demnitarii catolici, în frac, cu jobenele în mînă; în spatele lor, ortodoxii; apoi reprezentanții comunității izraelite.

Și după cum știe toată lumea, Alteța Sa Imperială și Regală îi va întrerupe brusc discursul; primarul orașului Sarajevo, pierzîndu-și firul ideilor, are să rămînă mut; arhiducele, peste o clipă, va face un semn cu mîna: «Acum puteți continua» — și într-adevăr, efendi Curcic, stăpînindu-și frica și zăpăceala, va relua din locul unde a fost întrerupt: «sufletele noastre pline de bucurie . . . profunda noastră recunoștință pentru grija înțelegătoare și părintească pe care Alteța Voastră ne-o poartă . . . un nou giuvaer în sfînta coroană imperială, Bosnia și Herțegovina . . .» — chiar atunci un muscoid păros se va ivi din spatele perdelei atîrnate de o parte și alta a ușii mari cu două canaturi, care sta larg deschisă, și va începe să se rotească în jurul ilustrului oaspete care-i va observa evoluțiile în spirală, păstrîndu-și în asemenea măsură întreaga seriozitate și comportamentul acela plin de bunăvoință potrivit cu împrejurările sublime, încît nu va slăbi din ochi zborul exasperant al insectei pînă cînd, în sfîrșit, o va vedea așezîndu-se pe o cornișă din sala de audiențe a primăriei din Sarajevo.

Dar asta nu se va întîmpla decît peste un moment. Deocamdată, musca se mai rotește, primarul scîldat în sudoare tot mai vorbește bîlbîindu-se. Ceea ce urmează să se întîmple peste o clipă va avea loc, sau poate că nu va avea. Suspensie.

Repetăm: aceste fapte, cu o semnificație obiectivă diferită, dar la fel de importante subiectiv și prin urmare avînd aceeași încărcătură de esență, alcătuiesc un tot indivizibil, din care nu poate fi omis nimic, pentru că fiecare dintre componente are aceeași gravitate. Chiar dacă lucrul acesta ar părea straniu, ba chiar scandalos, moartea Alteței Sale Imperiale și Regale la 28 iunie nu va fi mai importantă decît moartea tinerei țigănci, Marika Huban, exact o lună mai tîrziu, la 28 iulie a aceluiaș an, 1914. O întîmplare în aparență atît de mărunță ca saltul unui cîine peste pragul colibeii de țigani spre tufele de salcîmi dese și prăfuite, unde s-a mișcat ceva suspect,

și foșnetul crengii care produce un efect indefinibil asupra gândurilor tânărului Emil R. — totul contează, totul devine la un moment dat extrem de important pentru cineva, așadar nimic nu poate fi eludat sau neglijat.

Dacă am smulge un singur element, dacă am înlătura un singur pion de pe tabla de șah, s-ar constata că întreaga imagine în mișcarea ei necontenită s-ar opri în loc, ar încrămeni. Ca și cum am privi un film în care viața s-ar curma. Oamenii, în timp ce umblă, ar rămâne nemișcați, cu un picior ridicat deasupra solului. O bucată de tort înfiptă într-o furculiță ar rămâne îndreptată către o gură întredeschisă într-o așteptare zadarnică. Pînă și crema prelinsă de pe furculiță ar sta suspendată în aer. Iar gura ar rămâne pentru totdeauna în mod absurd deschisă.

Și fiindcă veni vorba de film, se cuvine să mai adăugăm că la Fehértemplom rulează săptămîna asta la Bio Modern, unica sală de cinema din oraș, un film intitulat *Regina Nilului*, adus aici după ce a trecut cu mult succes prin alte orașe, mai importante, din imperiu, de la Viena și Graz pînă la Budapesta și Arad. În schimb, la două cinematografe din Triest, curioșii o pot vedea pe celebra vedetă Asta Nielsen în ultimul ei film, o dramă psihologică, *Engelchen*. În fața unuia dintre aceste cinematografe din Triest, este parcat un automobil, un Audi model 1912, de culoare crem, cu patru cilindri, în stare — după cum afirmă șoferul îmbrăcat într-o pelerină albă cu guler albastru și pe cap cu o caschetă cu ochelari de protecție — să atingă viteza de o sută de kilometri pe oră. Stă de vorbă despre asta cu trei muncitori de la serviciul apelor, care s-au oprit din repararea unei țevi sparte în micuța piață de alături și se apropie de mașină intrigăți. Șoferul le povestește despre drumul pe care l-a făcut chiar ieri venind de la Viena și trecînd prin Semmering, Mürzzuschlag, Judenburg, și vorbește despre stăpînul său, director adjunct la Lënderbank din Viena, care acum un minut a intrat în magazinul de alături. Ușile cinematografului Edison sînt închise la ora asta. Unul dintre muncitori se va desprinde în curînd de ceilalți, care continuă să discute despre calitățile și defectele noului model Audi, ca să privească mai de aproape afișele în culori care anunță filmul celebrei actrițe.

În răstimp, pe chei, un mic grup de călători înconjoară vaporul austro-ungar *Prințul Hohenlohe*, acostat lîngă dig. Călătoria a fost anulată în ultimul moment. Pasagerii din diverse țări, diferit îmbrăcați și îndreptîndu-se cu diverse scopuri către porturile Mediteranei orientale, spre Pireu sau Corfu, Constantinopol și Alexandria, se informează cu privire la călătoria întreruptă. Cineva, desigur reprezentantul de la Austro-Lloyd, le dă explicații. Ceva mai departe, poate fi ușor recunoscută silueta bombată a bătrînului transatlantic *Karpathia*, vechi dar de neînlocuit. La bordul vasului, sub o pînză întinsă, se agită niște marinari. Unul dintre ei, în pantaloni

albi, stă cu picioarele lăsate deasupra apei și cîntă o melodie croată plină de melancolie. Vremea e blîndă, nu suflă vîntul și cuvintele cîntecului se aud clar chiar și aici, pe chei, unde stau pasagerii.

Întîmplările care, prin faptul că au coincis în timp, formează un tot indivizibil — fie printr-un concurs de împrejurări, fie dintr-o necesitate ineluctabilă — pot fi clasate în două categorii, în sensul strict științific al acestui termen.

Astfel, viața și destinul celor trei copii R. — în măsura în care vin în contact direct cu alte fapte datorită existenței lor paralele în timp sau a simultaneității — s-ar putea înscrie pe niște cercuri formate, să zicem, de apa care se scurge dintr-o cadă de baie ! Datorită atracției pămîntului și a legii gravitației se va produce un vîrtej care se rostogolește prin orificiul tubului de scurgere, la aceasta urmînd să mai adăugăm presiunea aerului pe suprafața apei. Deci se va produce un vîrtej, o rotire care se resoarbe, pentru ca în ultimul stadiu al acestei scurgeri tot mai rapide să auzim pe fundul căzii un plescăit, asemeni unui ultim suspin, și vîrtejul va dispărea. Dar faptele paralele în timp la care ne-am referit — reale și săvîrșite în mod ireversibil sau pe cale de a fi săvîrșite — se prezintă diferit. Pentru a ne menține în sfera metaforelor acuatice le-am putea compara cu niște cercuri cuprinse nu de o mișcare concentrică asemeni celei dintr-o cadă de baie din care se scurge apa, ci de una centrifugă. Pentru a verifica acest fapt, îndeobște cunoscut, e de ajuns să aruncăm o piatră în apă. În jurul punctului unde a căzut piatra, apar cercuri din ce în ce mai largi, pînă cînd dispar cu totul, lăsînd suprafața apei netedă. Nimeni nu poate stăvili aceste cercuri, această mișcare a apei, nici cu brațul nici cu vîsla. Doar un baraj solid le-ar putea tăia drumul. În fața lui, vîrtejurile și cercurile concentrice de apă dau îndărăt. Dar acestea sînt lucruri prea evidente, prea cunoscute ca să mai discutăm despre ele acum.

Așadar repetăm :

Au fost odată două surori, Elisabeth și Bernadetta — precum și fratele lor, Emil.

Dacă această informație ar fi insuficientă (întotdeauna se găsește cîte ceva doritor să afle amănunte și zvonuri lipsite de importanță, dar care, dintr-o pricină necunoscută li sînt neapărat necesare), am putea adăuga următoarele :

Cele trei persoane mai sus menționate au fost zămislite de către Emanuel R., la vremea sa avocat la Banca de Credit Funciar precum și la o filială a lui Lănderbank. Au fost zămislite în împrejurări diferite, ceea ce nu este lipsit de importanță și merită întreaga noastră atenție.

Cea mare, Elisabeta, într-o noapte de iulie a anului 1890, după înapoierea de la un spectacol de operetă (al cărei nume ne scapă) și după un supeu foarte plăcut cu prietenii la restaurantul hotelului « Elefantul », în Piața Mur, numărul 13, din Graz. Avocatul, care era un bărbat voinic și încă verde, se înapoie în apartamentul său din Strada Seebacher nr. 3 după spectacol și după supeu, într-o foarte bună dispoziție, fredonînd o arie din opereta pe care o văzuse cu cîteva ore în urmă; agăță în cuierul din vestibul melonul purtînd marca Habig, depuse bastonul cu măciulie de argint avînd forma unui cap de ogar într-un suport pentru umbrele semănînd cu un vas chinezesc pictat cu dragoni și, fluierînd încetișor aceeași arie, se privi în oglindă, își răsuci mustața și, cu un aer ștregăresc, se îndreptă spre camera soției sale. În acest răstimp soția lui, care era măritată cu el de trei ani — făptură înzestrată cu o frumusețe ușor melancolică (lesne de observat mai ales datorită expresiei ochilor și arcuirii sprîncenelor) — se privea și dînsa într-o oglindă, dar mai somptuoasă, fredonînd la rîndul ei o melodie după ce-și scosese acul lung cu care își fixase pe cap pălăria de vară, împodobită cu o pană albastră. Apoi, după ce-și scoase pălăria pe care o puse pe o măsuță lîngă oglindă, își apropie obrazul de fața oglinzii și începu să se privească cu o atenție plină de solicitudine. Nu-i plăcea oboseala din jurul pleoapelor, mai cu seamă a celor de jos, cam grele și umflate. În schimb ochii îi luceau de surescitare, datorită acelei seri încîntătoare. Doamna R. oftă și se așeză pe marginea patului conjugal dînd la o parte cuvertura de mătase verde pal. Chiar atunci intră și soțul ei în cameră, deschindu-și din mers vesta de pichet imprimată. Ba începuse să-și scoată și bretelele.

Al doilea copil — e vorba de băiatul care a primit la botez, la biserica Sfîntul Leonard, numele de Emil Henric Joachim — avocatul îl zămislî în niște împrejurări care ar putea fi calificate drept excepționale, în ziua de 18 august 1892, aniversarea Alteței Sale — dată ușor de precizat și de reținut. Să trecem la amănunte: era în noaptea de 18 spre 19, aproape ziua următoare, așadar ar fi poate greșit să legăm această dată de aniversarea monarhului. Avocatul și soția sa se aflau de cîteva zile la Viena, la hotel « Klomser » (da, același hotel unde în 1913 se va sinucide colonelul Alfred Redl, de tristă amintire, cel care a fost șef de stat major în corpul opt de armată la Praga, dar acest eveniment, care s-a petrecut cu mult mai tîrziu decît cele descrise acum aici, nu are de ce să ne influențeze în aprecierea lor, făcîndu-ne să credem în niște coincidențe de destin). Așadar, Domnul și Doamna R. asistau la festivitățile care, ca în fiecare an, dădeau loc la petreceri populare în principalele străzi ale Vienei. Într-o cafenea din Prater, avocatul, bînd vin cu soția și prietenii lor — nu alții decît Domnul și Doamna Jacobi — observă tertipurile unui flăcău care-i

facea curte unei tinere și seducătoare slujnicuțe, ceea ce îl predispușe liric și totodată combativ. Înapoiindu-se la hotel, fără măcar să-și scoată pălăria melon și zvrilind undeva la voia întâmplării bastonul cu cap de ogar, se simți cuprins de o vigoare care-l împinse către o faptă de vitejie amoroasă foarte violentă și care venea — trebuie să mai adăugăm — după o lungă perioadă de abstenență. El înfăptui acest act, ba chiar după un scurt interval două acte succesive, ceea ce o surprinse în mod plăcut pe soția lui, deși la început o și sperie puțin, pentru că se dezobișnuise de asemenea manifestări amoroase ca acelea cu care o gratifică domnul soțul ei în acea noapte de vară. Se pare — dar nu șintem foarte siguri — că avocatul, după ce-și scosese în anticameră redingota neagră, păstrase tot timpul pe cap pălăria melon, de care uitase în ardoarea sa amoroasă, în vreme ce soția sa, după ce el îi scosese corsetul, cumpărat în ajun în Strada Mariahilfer, precum și o parte din lingerie de corp foarte rafinată, îmbibată de parfumul de verbină la modă atunci în anumite cercuri, rămăsese și ea în ținuta de gală arborată pentru aniversarea Împăratului: pălărie de vară din pai cu o panglică bleumarin și ghetuțe foarte elegante, șnuruite pînă la jumătatea gambei, cu tocuri înalte, din piele fină. Nu-i exclus să fi păstrat pe mînă și mănușile din antilopă ivoar, pe cînd poșeta zăcea pe jos lîngă pat, pe o carpetă ușor uzată. E de presupus, dealtminteri îl cunoaștem destul de bine pe Maestrul R. ca să avem asemenea bănuieli, că după ce a închis ochii, a contemplat în vis, în locul soției sale, pe fermecătoarea slujnicuță din Prater în toată frumusețea ei primăvărată, el însuși identificîndu-se într-un fel cu tînărul ulan, adoratorul ei, care — trebuie s-o subliniem — săvîrșea chiar atunci aceeași faptă ca și avocatul și cu o pasiune similară, cu singura deosebire că n-avea nevoie să recurgă la imaginație deoarece obiectul dorinței sale era cea pe care chiar atunci o strîngea în brațe. Totuși, cele două doamne și cei doi domni erau uniți la distanță, în aceeași clipă dedîndu-se simultan acelorași fapte și scoțînd aceleași țipete și gemete care sînt apanajul întregii specii umane.

Luînd în considerare toate aceste circumstanțe, Emil deveni un copil cu un caracter, ca să-i zicem așa, dublu, întrucît fusese procreat de o făptură al cărei spirit era fixat asupra altei persoane decît aceea pe care o ținea realmente în brațe. Soția legitimă pe care o îmbrățișa avocatul, nu-i era soață decît în sensul fiziologic al termenului nu și în sens tainic, esențial, « psihofizic ». Intenția inițială suferise o difracție în două elemente divergente — ceea ce aduse după sine firea solitară și ciudată a odraslei născută șapte luni mai tîrziu, rod al acestei furtunoase nopți chesaro-crăești: Emil.

Într-adevăr, Emil veni pe lume la Graz înainte de termen, fiind deci ceea ce se cheamă un copil prematur. Cauza poate să fie și faptul că soția avocatului

lui se pomeni mamă într-un fel prin procură, întrucît, de fapt, cea care ar fi trebuit să fie însărcinată de isprava avocatului era slujnicuța ale cărei nume și prenume ne sînt necunoscute. Fătul, acceptat și hrănit în pîntecele soției avocatului doar din întâmplare, s-o fi simțit acolo inoportun, părăsit și stingher. Lucrul nu se știe, dar fără îndoială așa a fost.

Mai există însă și altă posibilitate: dacă fata din Prater a rămas și ea însărcinată după noaptea petrecută în brațele tînărului ulan, o pîrtică indefinisabilă din intenția avocatului, care o mîngîia de departe și doar în vis, se prea poate să fi ajuns la ea, sărăcind fructul adevărat al acelei nopți de august: pe viitorul fiu al soției avocatului, Emil. Asemenea supoziții se pot face la infinit, extrăgînd pe unele din altele, dar fără nici un rezultat, întrucît viitorul este întotdeauna în fiecare din pîrticelele sale de nepătruns, asemeni destinului lui Oedip. Emil s-a născut la doi ani după sora lui mai mare, Elisabeta, numită mai tîrziu Lieschen, și cu un an înaintea surorii lor mezine, Bernadetta, căreia îi spuneau în casă și Detta. În ce o privește pe aceasta din urmă, vom fi cît mai concisi cu putință.

A fost concepută în împrejurări greu de reținut, întrucît erau cele cotidiene și de ajuns de oarecari. Mașinal, ca să le spunem lucrurilor pe nume și din obișnuința avocatului de a-și îndeplini din cînd în cînd datoria conjugală care prezenta pentru el o atracție din ce în ce mai redusă — datorie prevăzută prin lege, obicei și principii religioase și considerată la data aceea de Domnul R. un fel de muncă suplimentară față de munca îndeplinită la birou, deci la care era obligat, cu atît mai mult cu cît el era pe atunci interesat de o oarecare K., pe cînd soția lui trecea printr-o perioadă din viață mai degrabă tristă și nefastă, dacă ne gîndim că suferea totodată de o maladie renală cronică și de dureri de dinți din pricina curenților de aer rece. Se ducea cu regularitate la doctorul S.N. dentist, în Strada Hartenau nr 9 (ușa din stînga, etajul întîi spre fațadă) și totodată se trata de rinichi la doctorul Max Fl., somitate medicală din oraș. Iarna acelui an fusese deosebit de grea. Vîntul răscolea neîncetat piața Mur și ceața care se înălța deasupra rîului se abătea prin încîlcelea străzilor, unde sufla un vînt înghețat care-ți tăia răsufarea; viscoalele erau urmate de dezgheț; în grădinița casei din Strada Seebacher nr. 3, băltoacele ba erau acoperite de un strat de gheață, ba erau lucioase și negre de noroi. În unele zile, deasupra unei mări de cețuri nu se mai vedea decît Colina Castelului. Pălăria melon a avocatului rămăsese din toamnă închisă în dulap, iar frumosul lui baston fusese înlocuit cu o umbră mai discretă; în schimb Domnul R. îmbrăca zilnic o căciulă de astrahan pe care o purta la o șubă dublată cu aceeași blană. Toate astea își au importanța lor, de aceea nu trebuie uitate detaliile aparent nesemnificative.

Să precizăm:

Emil avea trei ani și B. (Bernadetta, căreia îi ziceau în familie Detta) doi ani, cînd E. (Elisabeth-Lieschen-Lieselotte) împlinise cinci și era o slăbănogă, cu un obrăjor ca de vulpe și păr deschis, care spre supărarea mamei — nu creștea de ajuns de iute.

Detta de abia începea să gungurească. Era un copil dolofan, liniștit, din păcate puțin cam întîrziat. Cu timpul avea să se schimbe. Dar chiar de pe atunci, trebuie s-o recunoaștem, se caracteriza printr-o fire supusă, o pasivitate stîngace și somnolentă și datorită acestei lășități va deveni (dar pentru asta trebuie să mai așteptăm cu răbdare cîțiva ani) material de experiențe pentru sora ei mai vîrstnică, înzestrată cu multă fantezie și imaginație și vîdind din fragedă copilărie o tendință către nesupunere, extravaganță și perversitate.

Dacă e s-o luăm timpului înainte, se cuvine să spunem de pe acum că în timpul real, actual (e vorba — evident — de finele lunii iulie și începutul lui august 1914), Detta este de doi ani căsătorită cu un tînăr bancher foarte promițător care, datorită sprijinului socrului său se află astăzi în pragul unei frumoase cariere la Banca de Credit Funciar — și probabil că va ajunge încă mai departe. Bernadetta a dat naștere în primăvara lui 1913 unei fetei căreia i-a dat prenumele mamei sale: Ethel.

Și asta ar fi cam tot.

A, da, mai sînt și aceste « jocuri » ale copiilor ! Ei bine, e greu de stabilit data exactă cînd au început. Au fost neîndoios inventate de Lieschen, într-o seară de iarnă, în sala de așteptare a Maestrului R., tatăl ei, care părăsise de vreun an sau doi orașul Graz și Strada Seebacher 3 — unde familia R. își va petrece de aici încolo doar lunile de vară — și se mutase la Viena, unde închiriasse un apartament încăpător pe Stubering. Dar s-ar fi putut tot atît de bine întîmpla să fi fost scornite simbătă dimineața, după ce guvernanta le făcea toaleta celor trei copii, mama lor fiind dusă cu prietenele la cafenea, iar Domnul avocat R. aflîndu-se la tribunal.

Deși, nici data și nici ora din zi nu sînt importante, ci modul cum se desfășurau, mai exact tipul, modelul jocului. Lieschen va fi instigatoarea ; Detta cea docilă obiect de experiență ; iar Emil observatorul atent, receptor sau medium. Aceste jocuri, ca principiu de bază și tonalitate, vor rămîne mereu aceleași sau aproape aceleași. Detaliile se pot schimba, nu și esența lor. Capriciile și ingeniozitatea lui Lieschen decid asupra variantelor.

Părintele Cornelius Blatt, confesorul lor, va participa și el la acțiune — indirect firește. Și într-o măsură va fi și martor. (. . .)

În mica cîrciumă din Strada Regală, văduva lui Supicic i-a urmat lui bărbatu-său — Erzsika Supicic, grasa, care rîde foarte tare și după care clienții se dau în vînt, unii îi spun cu tandrețe Bezsi.

Odinioară a existat în acest loc o veche baie turcească, rămasă fără îndoială de pe vremea campaniilor prințului Eugen de Savoia pe Dunăre sau poate încă mai de demult, dar nu e sigur.

Ofițerii din garnizoana locală vin deseori aici să bea un pahar cu vin. Și mai ales domnii ofițeri din regimentul doisprezece chezaro-crăesc de ulani, care poartă acum numele generalului de cavalerie Excelența Sa Bothmer, dar care odinioară purta numele Regelui celor Două-Sicilii.

La 28 iulie 1914 seara târziu — zi fatală — câțiva dintre ei mai ședeau la masă într-o micuță încăpere a crîșmei pe care o ținea mama Bezsi Supicic, și chiar ea le aduse la cunoștință că într-una din vechile cariere de argilă a fost găsit cadavrul unei tinere țigănci în vîrstă de cincisprezece ani. Știrea i-a dat-o un băiat, care la rîndul său o deține de la martorul principal — cel care a descoperit cadavrul și care, gonind spre postul de jandarmi, i-a povestit totul pe drum.

Mama Bezsi se apropie de masa la care beau ofițerii și, oprindu-se chiar lîngă ei, își încrucișă brațele goale pînă la cot peste sînii opulenți, apoi rosti cîteva maxime despre moartea tinerei țigănci și viața puțin recomandabilă pe care o dusese, clătînd din cap cu un aer îngrijorat și uimit. Presupunerile ei îi stîrniră pe ofițeri, făcîndu-i să se lanseze într-o discuție zgomotoasă din care reieși că moarta — sau poate victima? — le era cunoscută unora dintre ei. Jandarmii și fuseseră încunoștințați așa încît cel mai târziu a doua zi, toată lumea avea să afle cum se petrecuseră lucrurile.

Primul ofițer tuși ușor, înălțînd din sprîncenele-i negre și stufoase: era căpitanul de cavalerie Peter Malaterna; după aceea locotenentul-baron Lajos Viranyj avu și el aceeași expresie de uimire — Lajos căruia la regiment i se spunea «frumosul Ludovic»; în schimb, Kottfuss Freiherr von Kottvizza, locotenent de rezervă de curînd mobilizat și care sosise abia în ajun direct de la Viena, izbucni într-un hohot de rîs puternic și nepăsător. Apoi, potrivindu-și monoclul, își răsuci mustața și sorbi o înghițitură de vin.

Era poate ora zece și un sfert, dar abia către orele unsprezece vor părăsi ofițerii cu multă zarvă cafeneaua. Baronul Kottfuss înalță capul ca să privească cerul uniform întunecat și presărat cu stele. Cea mai strălucitoare, cea mai mare, verde și albastră, smarald și argint, lucește chiar la orizont în direcția Dunării. Să fie Venus? Locotenentul îi caută zadarnic numele în memorie, fără să-l afle. Între timp, camarazii lui discută pe teme care nu au nimic comun cu stelele. Știrea despre declarația de război împotriva Serbiei și mobilizarea cîtorva corpuri de armată domină convorbirile, ceea ce pare cu totul justificat și ușor de înțeles. La această oră, canoניה fluvială Bodrog a încetat să mai bombardeze Belgradul și chiar dacă

ar continua să tragă salve regulate din tunurile de bord apărute de turele blindate din tablă mată, care lucesc acum cu un aer marțial în lumina lunii sîrbești, oricum n-ar putea fi auzite de aici, din această Stradă Regală, care nu-i decît o stradelă întunecată și prăfuită. Toată lumea știe că orașul Fehértemplom se află la o depărtare de cel puțin șaptezeci și cinci de kilometri în linie dreaptă de regatul Serbiei.

Sergentul de jandarmi Istvan Vilajcić se ridică greoi de la masa pe care se află paharul lui de vin, golit doar pe jumătate, și începe să-și încheie cu gesturi încete centironul. E cam somnoros: căldura și pe deasupra activitatea sporită datorată mobilizării corpurilor de armată patru și șapte, care tocmai au primit chemarea sub arme, l-au obosit. După ce-și încheie centironul, sergentul Vilajcić își pune pălăria de jandarm ungur, împodobită cu un pămătuș de pene verzi de cocoș, lese în stradă, însoțit de tînărul său ghid, un anume Jano, cel care a adus primul știrea despre cadavrul găsit în vechea carieră de argilă, de lîngă Mahalaua Țiganilor. E o noapte de iulie întunecată și sufocantă. Umblînd astfel, sergentul nu-și pierde speranța că țigăncușa s-a înecat întîmplător în balta formată de ploile torrențiale din ultimele zile. Poate că a căzut în ea în stare de ebrietate? Asemenea accidente se întîmplă frecvent. De pildă, acum de curînd, a fost găsit chiar aici pe aproape, în spatele cărămidăriei municipale, cadavrul unui țigan căruia îi zicea Metko. La autopsie s-a constatat că era intoxicat mortal. A căzut, poticnindu-se de o piatră, și nu s-a mai ridicat. Proces-verbal, raport, și s-a zis cu bătaia de cap . . . Dar în ce le privește pe țigănci . . . E adevărat că domnii ofițeri își permit din cînd în cînd tot felul de nebunii. Bineînțeles, nu toți, doar unii. Sînt în stare să silească o fetișcană care cerșește să bea litri întregi de vin sau să dea pe gît un sfert de rachiu. Nu la coana Rozsa, acolo nu — coana Rozsa știe să le țină în frîu; dealtminteri « fetele » ei sînt cuminți și îngrijite; țigănci nu primește și chiar de s-ar întîmpla ceva, Rozsa se descurcă singură. Rar, foarte rar se iscă un scandal la ea. În schimb în alte părți, în alte cîrciumi, da, mai ales în cea numită Uj-Varos și în cea de la colțul Străzii Regale cu Strada Grădinilor. De pildă alaltăieri, au fost găsite prin părțile acelea, în boschetele din spatele pieții unde se ține tîrgul, trei țigăncușe leșinate, complet bête. Una dintre ele purta în locul oricărui alt veștmînt un centiron de ofițer, pe care după aceea nimeni n-a vrut să-l recunoască drept al său. Chiar și azi mai atîrnă în cuier, într-un ungher al biroului de la postul de poliție, « corpul delict ».

Vilajcić își amintea de asemenea ziua cînd un mucalit legase o mîță de piciorul unei fete care dormea, beată turtă, lîngă un gard. Sergentul nutrea o veche și secretă aversiune față de toți ofițerii aflați la Fehértemplom. Erau cumva în afara puterii lui; îl tratau cu dispreț, ca de altfel pe

toți jandarmii; majoritatea, ce-i drept, nici nu-l băgau în seamă. De aceea îi considera răspunzători pe ofițeri pentru toate crimele — fie că erau grave, fie că erau glume nevinovate — și mai ales pentru probleme de moravuri. Centironul atârnat în cuier, abandonat de stăpînul său, era o dovadă palpabilă a crimei. Cîț privește pisica, era greu să-l faci să-și schimbe părerea, căci nu avea nici un martor; fapta putea fi atribuită unui țigănuș care o fi vrut să se răzbune sau unui soldat simplu într-un acces de bună dispoziție. Dar Vilajcić o ținea pe a lui: unul dintre tinerii seniori cu mănuși albe în mînă trebuia să fie neapărat autorul acestei glume. Dacă garnizoana ar avea mai puțini oameni, o pace binecuvîntată ar domni la Fehértemplom. Toți ar umbla pe virfuri și l-ar saluta pînă la pămînt pe cel care poartă pălăria împodobită cu pene de cocoș. Înainte de a veni la Fehértemplom, sergentul Istvan Vilajcić — care la data aceea mai era caporal în jandarmeria regală ungară — era cantonat într-un mic oraș de provincie Kiskunfélegyhaza, la sud de Kecskemét. Acolo nu era nici o garnizoană militară. Calm, ordine, disciplină. Era de ajuns să-și încrunte sprîncelele (și Vilajcić le are groase și amenințătoare), să miște din mustați (mustața lui în furculiță, culoarea păcurii, celebră pînă și în cadrul unei formații atît de mustăcioase ca jandarmeria ungară), ca toată lumea să tremure și să-l lase să treacă înainte — țărani, evrei și țigani. Chiar și cei mai săraci și mai umili: săteni, negustori, meșteșugari. Singur intendentul domeniului contelui Andrassy . . . Dar el nici nu trebuie pus la socoteală. Și contele el însuși. Pe ăsta cine avea prilejul să-l vadă la față mai mult de o dată în viață?

În schimb la Fehértemplom, uite, să le numărăm: cazarma « Franz-Joseph » — primul batalion al celui de al patrulea regiment regal de honvezi al armatei de uscat; cazarma de la Tinichigerie, căreia i se zice oficial Cazarma « Arhiducele Joseph » — clădirile aparținînd celei de-a patra brigăzi de cavalerie precum și forjele, depozitele și birourile acestei unități; cazarma « Împăratul Ferdinand » — al doisprezecelea regiment de ulani (cu care are cea mai mare bătaie de cap); la astea trebuie adăugate cele trei baterii de artilerie de honvezi, transferate de la Arad cu două săptămîni în urmă (și ăștia ce mai pui de lele, doamne !). Gîndind astfel, mînios în sinea lui și scuipînd în beznă, sergentul Vilajcić îl urmează pe țigănușul Jano, care lucrează la măcelarul din Strada Regală (alături de farmacie), sperînd că țiganca peste care a dat puștiul s-a înecat în timpător și că toată tîrșenia se va încheia cu un simplu proces-verbal, fără o anchetă amănunțită și grea.

Dar, iată, nu va fi cruțat de nimic. Jano (lua-l-ar naiba !) declară pe drum că țigăncușa trebuie să fi fost strangulată. Sergentul înjură cît poate, apoi, punîndu-și pălăria pe o parte, se scarpină în cap și scuipă.(...)

La această oră matinală, Domnul subcomisar Ferenc Bogatovic se va așeza la masa comisariatului jandarmeriei locale, și aprinzându-și prima țigară de foi din ziua aceea, își va pune întrebarea: cine a ucis-o alaltăieri pe țiganca Marika Huban?

Alaltăieri seara, Marika Huban încă se mai plimba, legănându-și șoldurile așa cum fac țigăncile, fumînd țigările pe care i le ofereau admiratorii întâmplători sau pe care le cerșea pe stradă — de pildă de la unul dintre ofițeri, care tocmai își aprindea o Memphis parfumată sau chiar o țigară de foi Virginia — Domnu', dați țigară! — cu ochii mijiiți pe sub sprîncelele negre și cu un freamăt voluptuos al nărilor, copilăros și ușor pervers totodată, căci mai trebuie să adăugăm că Marika era foarte frumoasă. Atît în orașul Fehértemplom cît și în mahalalele lui, cele mai multe țigăncușe de cincisprezece ani sînt frumoase, dar dintre toate Marika Huban era neîndoios cea mai frumoasă. Sau poate că a ajuns astfel, abia după moarte?

Ea umbla deci, legănându-și șoldurile și fumînd o țigară; culegea și chiștocurile aruncate în jurul cîrciumilor și prin piață: se apleca sprintenă, le apuca iute cu degetele ei măslinii, sufla peste ele ca să le scuture de praf și le strecura în decolteul bluzei rupte, dezvăluindu-și în fața curioșilor sîni tineri și oacheși, pătați de sudoare și cu urme de murdărie. Dar țiganca murdară își poate avea poezia ei...

Pe lîngă asta, Marika Huban și fura țigări de pe tarabele din piață. Spunem: fuma, cerșea, fura — totul la un timp trecut nemeritat, cum nemeritată i-a fost și moartea alaltăieri în cariera de argilă. Constatăm aceste fapte cu toată prudența, necesară ori de cîte ori evaluăm timpul și durata lui relativă: da, sîntem obligați să considerăm drept certă și ireversibilă moartea Marikăi Huban, persoană de minimă importanță din punct de vedere general și obiectiv și cu toate aștea foarte importantă, esențială și unică în proprii ei ochi și poate chiar în ochii asasinului ei, ca deținătoare a unei vieți unice care, în mizeria ei relativă, nu-și avea egal, încheiată pentru totdeauna, întreruptă în mijlocul prezicerilor și a făgăduielilor unei nopți de vară, în ciripit de păsări nocturne prin tușurile cuprinse de întunecime — și de asemenea sîntem obligați să constatăm o.a. doua moarte, care o precede pe aceasta cu o lună, și de aceea ni se pare îndepărtată: cea a moștenitorului tronului Austro-Ungariei, la întretăierea dintre Cheiul Appel și strada Franz-Joseph, în orașul Sarajevo, la 28 iunie, ora zece și patruzeci și șapte sau patruzeci și opt de minute dimineata, adică ceva mai mult de o lună înaintea morții supusei sale care nu știm la ce oră s-a săvîrșit din viață.

Cele două fapte sînt neîndoielnice și confirmate oficial, așa cum o cere legea, în documente contrasemnate de autoritățile chezaro-crăești în drept.

La căpățiul arhiducelui pe moarte a fost chemat un călugăr iezuit: părintele Anton Puntigam, care printr-o stranie întâmplare purta același nume cu cel al unui cartier din Graz, pe malurile râului Mur. În acest cartier mărginaș există o braserie faimoasă căreia i se spune Puntigamer-Bräu Berea, avînd marca Puntigam, familia lui Emil R. obișnuia s-o bea la fel ca și un mare număr de ofițeri din regimentul sicilian de ulani din garnizoana de la Fehértemplom. Evident, cu excepția cîtorva unguri, prea puțin familiarizați cu lumea, semiprovinciali sau provinciali sadea, care nu scosese niciodată nasul dincolo de țara lor natală și, fiind supuși jurisdicției celui de al șaptelea corp de armată din Timișoara sau celui de al treisprezecelea de la Agram ¹, n-avuseseră norocul să descopere savoarea inefabilă a berii Puntigam. (:..)

Țigăncușa umblă legănîndu-și șoldurile, fusta cu tivul descusut i se rotește și mătură praful de pe pavajul neregulat al străzilor din cartierul țigănesc. Are o rochie murdară dar în culori vii: flori aprinse pe un fond deschis, albastre pe fond galben sau verzi pe un fond portocaliu. Umerii oacheși ai fetei și acel șirag de mărgele fără nici o valoare, un simplu inel de metal lucind în soare dar mat la umbră ! Ține în degetele întunecate o țigară, fiindcă umblă fumînd. Mucul țigării e atît de scurt că-și frige degetele. Are unghiile murdare, dar degetele-i sînt lungi și grațioase. Aruncă, în sfîrșit, mucul și își continuă drumul fredonînd. Părăsește trotuarul în apropiere de cîrciuma mamei Supicić și cotește spre potecile care duc peste pajiști pînă în spatele cărămidăriei. Nu i se mai zărește basmaua pe care și-a scos-o din cap. Își scutură părul care i se risipește pe umăr, negru, des, fără îndoială cam gras și prăfuit. Agită o batistă micuță, o aruncă în aer, o prinde, și-o răsucește pe degete, apoi o ia pe cărarea care șerpuiește printre știuleții mari de porumb și continuă să fredoneze.

Sîntem în 28 iunie, este ora unsprezece și jumătate dimineăta. Corpul ducesei Sophie Hohenberg odihnește în camera regentului Bosniei și Herțegovinei, generalul Oskar Potiorek. Rămășițele pămîntești ale arhiducelui se află în odaia alăturată. Părintele Puntigam se înclină în fața mortului, murmurînd o rugăciune. Pe pieptul arhiducelui, sub gulerul împodobit cu galon de general, atîrnă un lăncișor de aur cu amulete. Ambele mîneci ale tunicii sînt ridicate. Pe brațul stîng are un tatuaj colorat care reprezintă un dragon chinezesc. Părintele Puntigam închide ochii pe jumătate, mîinile împreunate îi tremură. Poate că-i mai sună în urechi ultimele cuvinte ale celui care n-a ajuns niciodată să domnească și care tocmai a murit, răspunzînd la întrebarea contelui Franz Harrach: « Suferiți tare-Alteță? »

¹ Astăzi Zagreb.

prin : « e un fleac ! » Prin ferestrele deschise se aud sunînd clopotele. Sună unele după altele în toate bisericile catolice și ortodoxe din Sarajevo.

Țigăncușa Marika Huban coboară poteca spre cariera cu malurile acoperite de tufișuri dese. Pe fundul unei despicături, în mijlocul stufului care a reușit să crească aici, sclipește o baltă ; fundul apei este de argilă galbenă. Un banc de peștișori nu mai mari decît un chibrit se strecoară printre rădăcini cînd Marika Huban, scoțîndu-și rochia în desiș, intră în apa care o cuprinde doar pînă la genunchi. Pe umărul stîng are un tatuaj. Pîndind din tufiș fata care se scaldă, cineva ar putea distinge lesne ce reprezintă desenul : pare să fie o șopîrlă, încercuită de o inscripție. Dar în acest moment n-o privește nimeni. Știm că este ora unsprezece și jumătate ; e foarte cald chiar și la umbră, iar pe fundul carierei de argilă, apa este tulbure din cauza fetei care se scaldă, aplecată, atentă, mișcînd mîlul galben ca ceara cu picioarele. Dar nu-i nimeni pe acolo care s-o admire pe țigăncușă.

Fata găsită în fundul unei cariere de argilă, în apropiere de cartierul țigănesc, se numea, pare-se, Marika Huban. Este știrea pe care Ferenc, băiatul slab și chel, o aduce la cunoștința domnilor ofițeri, care degustă vinul nou sub bolta acoperită de verdeață la mama Supicic. Medicul în rezervă, un oarecare Karamarkovic, mobilizat de trei zile la regiment, ridică din sprîncene. Pune paharul cu vin pe masă și își aprinde o țigară. Știrea îi amintește că alaltăieri o țigăncușă cu ochi de hoțomancă, cu ochi vioi și vicleni, a izbutit să-l convingă să-i dea o țigară de foi Virginia — una dintre acelea care au în mijloc un pai lung și uscat — și că după o scurtă ezitare a cedat rugăminții, iar fata s-a apucat imediat să fumeze ca un bărbat scoțînd fumul pe nas, — aplecată pe spate, cu talia cambrată, cu piciorul drept ușor înainte. Fumase privindu-l pe medic drept în ochi, apoi se îndepărtase fără să arunce o privire în urma ei, pe cînd el continua s-o privească în timp ce ea se îndepărta jucăușă, sprintenă, cu o floare a soarelui înfiptă în părul ca abanosul care-i scăpase de sub basmaua roșie ce-i alunecase pe gît. Cu rochia lungă pînă la pămînt mătura praful care zace în straturi groase pe Strada Kerti.

În afară de doctorul Karamarkovic, sub bolta răcoroasă la mama Supicic mai este un alt medic, cel care foarte curînd se va duce să întîmpine la gară pe vechii săi camarazi, din regimentul treisprezece de husari, doctorul Oplustil.

Doctorul Oplustil a stat la lasigi și Cumani timp de trei ani încheiați, chinuit și batjocorit după cum o mărturisește chiar el. Și totuși erau unguri, oameni de rasă. Dar această comunitate l-a ales pe doctorul Oplustil drept țintă a batjocurilor necurmăte și a unor glume fără de sfîrșit. Ai fi

zis că nu se mai satură . . . Necunoscînd maghiara, Oplustil nu putea decît să ghicească sensul bătaii de joc. Dealtminteri, aceste glume nu erau suportabile decît cu condiția să nu le înțelegi și mai ales să fii foarte răbdător. Camarazii săi scorneau într-una glume proaste care depășeau simplul joc de cuvinte și care făceau să se scuture de rîs toată societatea adunată la popotă. Regimentul, cantonat pe atunci într-un fund de provincie din pustă — în comparație cu care străzile din Fehertemplom semănau cel puțin cu Praterul vienez sau cu Graben —, trecea prin perioade lungi de plictiseală ușor de înțeles. « Ah, Graben ! » suspinau cu toții. Din infernul acestei mici garnizoane prăfuite, peste care căldura se lăsa ca un capac încins, atunci cînd nu era paralizată de geruri și troiene, doctorul Oplustil reuși să scape datorită unor înalte protecții din cadrul Ministerului de Război chezaro-crăiesc. A fost trimis într-un regiment al aceleiași divizii, a zecea, care se compunea din trei regimente de husari și, precum se știe, din al doisprezecelea regiment de ulani sicilienii cantonat la Fehertemplom. Așadar iată-l pe acest doctor de treabă printre noi. Printre noi și cu noi la coana Rozsa sau la mama Supicić. La masă cu vinul în față, trăgînd din țigară în mijlocul trîncănelii anodine.

Cît privește faimosul regiment al treisprezecelea, al cărui nume celebru și vechi — *lazygier und Kumaner* — data din epoca principelui Eugen de Savoia sau din vremuri încă mai îndepărtate, după spusele doctorului Oplustil, el se compunea din niște zdrahoni veseli și sălbateci în felul lor, fără a-l excepta pe preotul militar. Era cumplit ! Alcătuiau o societate foarte armonioasă și foarte veselă. Plictiseala care domnea în micuța garnizoană a fost desigur cauza glumelor a căror victimă s-a pomenit că este bietul doctor. Ingeniozitatea lor era inepuizabilă ! Da, al treisprezecelea regiment nu se putea consola că n-a izbutit să contracareze intențiile doctorului Oplustil de a fugi de acolo. La ce nu duce plictiseala într-o garnizoană de acest fel, cînd ești cantonat pe terenul celui de al șaptelea corp de armată cu reședința fixată la Timișoara ! Într-o noapte de iarnă, pe o furtună de zăpadă, bietul doctor a fost nevoit să fugă de la popotă, complet gol, după ce camarazii lui beți îi luaseră hainele. Izbuti să scape, fugind în patru labe prin zăpadă, cu o panglică legată cu fundă pe sex pînă la o altă cazarmă care din fericire se afla în împrejurimi. Ți-e și rușine să-ți amintești de asemenea glume . . .

Doctorul povestește acum că medicul municipal, un oarecare Imre Ludasz, cu care era prieten — un om de treabă, după cum afirmă Oplustil — i-a comunicat rezultatul autopsiei țigăncii găsită moartă în cariera de argilă. S-a dovedit că n-a fost sugrumată, cum s-a crezut la început din cauza bălții de sînge în care zăcea cadavrul. Țiganca avea în jurul gîtului o tăietură roșie, asta era un fapt dovedit. Secționarea unei vine

a gîtului provocase hemoragia. Nu, nu cu cuţitul, cu o sîrmă foarte solidă pe care erau înşirate nişte boabe de mărgean.

Oplustil întinde mîna spre un pahar de vin. Îşi şterge sudoarea de pe frunte. Ah, căldura asta ! Raportul legistului, în realitate îl interesează doar pe tînărul medic Karamarkovic. Ceilalţi ascultă din complzenţă. Dar iată că se apropie de masa lor mama Supicic. Peste fusta colorată s-a încins cu un şorţ bleumarin. « O haimana ! » spune ea. « Toate sînt la fel ! » După care se întoarce şi şterge vinul vărsat pe tejgheaua din lemn de ştejar. Doctorul Oplustil i se adresează acum în special colegului său, medicul în rezervă Karamarkovic. Dintre ceilalţi, doar locotenentul de rezervă Kottfuss Freiherr von Kottvizza ascultă cu interes. El se plictiseşte la Fehértemplom. Alaltăieri a fost obligat să-şi întrerupă un foarte plăcut sejur la Ischl într-un mic cerc de aristocraţi vienezi petrecăreţi şi să se prezinte la regiment trecînd prin Budapesta. Ce fericire de a-i fi întîlnit aici pe vechii săi prieteni — între alţii pe Emil R. şi pe Kocourek, pe care l-a cunoscut la Viena.

— Deci ţigăncuşa a fost strangulată cu o sîrmă pe care erau înşirate boabe mici de mărgean. Cineva trebuie s-o fi urmărit, să fi apucat colierul trăgînd-o spre spate şi atunci cînd a căzut a mai tîrît-o cîtiva paşi pe fundul carierei de argilă, unde au coborît împreună cu un scop necunoscut. Jandarmul Vilajcić, pe care l-am întîlnit la comisariat, a descoperit urme de paşi în iarbă. Praful este atît de gros pe aceste buruieni încît e de ajuns să mişti de două ori piciorul ca să se înalţe nori ! Urmele de paşi sînt deci uşor de deosebit : în acele locuri iarba e mai întunecată fiindcă cei care au trecut pe acolo au făcut să se scuture praful. Se văd şi urmele băiatului care a dat cel dintîi alarma, dar urmele lăsate de ceilalţi doi se văd limpede. Dealtminteri, băiatul a coborît în cariera de argilă pe un alt drum decît cel al ţigăncuşii şi al asasinului ei. Cel mai curios este că nu e vorba despre o crimă erotică, cum am crezut la început, v-o mărturisesc, şi chiar dacă a fost o crimă erotică, n-a avut loc nici un viol. Poate că cineva l-a pus pe fugă pe asasin. Rana pare s-o indice. Am fost şi eu la morgă şi medicul legist mi-a împărtăşit ce a găsit, o rană la gît şi nişte răni la degete : se vede că fata a vrut să le strecoare sub firul de metal ca să se apere. l-am văzut şi uterul scos din abdomen şi pus într-un mic vas de metal. Vă







PARAFRAZE

Desene de MIRCEA MUNTENESCU

În *Regele celor două Sicilii*, ca și în ultimul meu roman, *Lecția de limbă moartă*, realismul e uneori liric: te menții în real, nu se întâmplă nimic imposibil; dar timpii se întrepătrund... Nu e o cronică de zi cu zi. De altfel, chiar în cartea cea mai realistă, e imposibil să scrii urmînd riguros cronologia.

Nu sîntem cronicarii cei mai buni ai propriei noastre vieți. În *Regele celor două Sicilii*, eu sînt unul care povestește și care privește — adeseori doar într-o oglindă.

Da, am vrut să fixez această mulțime de detalii pentru a le salva, pentru a le fixa în memorie. Vreau să le smulg neantului. În *Levitație*, vorbesc chiar despre un bătrîn servitor al familiei mele, dîndu-i numele și prenumele; îl salvez, va rămîne în cartea mea; nu pentru eternitate — ar fi prea mult spus, dar, totuși, îi dau o supraviețuire. E o mare satisfacție pentru scriitor să știe că salvează ceea ce alege...

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

Frinturi dintr-un interview
(La Quinzaine, 16/28 fév. 1978)

rog să mă credeți că nu-i un mod potrivit de a-ți petrece timpul pe asemenea căldură! Și ce de-a muște erau!... Foarte neplăcut, vă spun eu!

Karamarkovic aprobă iar locotenentul Kottfuss se înfioară de oroare. Cu câțiva ani în urmă, a fost numit din oficiu la o disecție, în timp ce-și făcea serviciul militar la dragoni în Galiția Orientală. Unul dintre soldați s-a înecat într-un puț în timpul manevrelor. Și în anul acela era o căldură îngrozitoare. Și locotenentul Kottfuss cade pe gânduri. (. . .)

La una din ferestrele comisariatului arde lumina. Domnul subcomisar Bogatović a și început lucrul la această oră matinală.

Procedează prin eliminare, avînd în față lista secretă de suspecti. După ce a stat și a chibzuit și a tăiat numele tuturor ofițerilor de ulani sicilieni care poartă mustață, bifează, deși cu regret, numele a doi ofițeri care nu au mustață — sublocotenentul de rezervă Zdenek Kocourek și locotenentul Franz Svoboda — ale căror alibiuri sînt din păcate incontestabile. Nu mai rămîn deci decît trei, pe care subcomisarul nici nu-i cunoaște, fiindcă se află la Fehértemplom abia de cînd cu mobilizarea: prin urmare îi lipsesc amănuntele și mai ales motivele personale de neîncredere. Cei rămași pe lista sa sînt sublocotenentul de rezervă Franilovic (care în civil pare să fie ajutor de notar la Agram) — dar subcomisarul nu este foarte sigur; locotenentul de rezervă Stavaruka originar din Dalmația, din Spalato, pentru a fi preciși; și tinărul Emil R. al cărui loc de reședință permanentă este Viena. «De unde o mai fi venit și ăsta și ce caută în regimentul doisprezece care se recrutează în principiu pe teritoriul coroanei Sfîntului Ștefan?» se întreabă subcomisarul Bogatović cu o rea-voință bănuitoare și simte cum urcă în el mînia. În dreptul celor trei nume face trei cruci cu creionul roșu, după aceea își umple paharul cu rachiu, trage o dușcă, se strîmbă nemulțumit, își șterge cu degetele mustața, aprinde o țigară, întinde picioarele sub masă, se liniștește cu încetul, ba ajunge chiar să și zîmbească. Dar e un zîmbet feroce și de rău augur. Mustățile ascuțite și cu colțurile ridicate ale domnului subcomisar îi ajung acestuia pînă în dreptul ochilor, ca niște colți negri.

N-au decît să se ducă alții să-și frîngă gîtul pe front, să-i bată pe afurisiții de sîrbi, ăștia trei vor rămîne aici pînă în clipa în care i se

va putea atribui în mod sigur unuia dintre ei crima comisă asupra tinerei țigănci ! Domnul subcomisar își freacă mâinile și se pune pe lucru. Pregătește convocările oficiale pe care sergentul Vilajcić se va duce să le înmîneze la cazarmă suspectilor, înainte de a preda copiile comandantului regimentului. Dar legile războiului sînt crude. Peste cîteva ore doar, un trimis al justiției imanente va intra fără să bată la ușă în biroul subcomisarului Bogatović: în picioare, cu picioarele lui scurte larg desfăcute, purtînd jambiere nou-nouțe din piele galbenă, se va abține să facă salutul militar și va scoate niște scurte lătrături în limba germană. Acest personaj, al cărui grad este de locotenent-colonel anchetator în armata a cincea, va flutura în fața justiției civile, a lui Bogatović, care se află în poziție de drepti, nenorocitele de convocări trimise celor trei ofițeri suspecti din al doisprezecelea regiment de ulani și-i va comunica răstit că nici nu poate fi vorba de vreo anchetă de acest fel. El, locotenent-anchetator al armatei chezaro-crăiești în stare de război, este singurul în măsură să ancheteze, să pronunțe verdicte, etc. în ce privește persoanele aflate sub arme — m-ai înțeles ?

— Da, domnule colonel ! și subcomisarul își înghite saliva legănîndu-se de pe un picior pe celălalt, cu spatele drept, cu palmele lipite de cusătura pantalonului său negru.

— Dumneata ! urlă anchetatorul, roșu de mînie — în loc să-i urmărești pe dușmanii monarhiei, pe spionii și pe teroriștii care otrăvesc apa din puț și făina din care urmează să se facă pîinea pentru armată, îți pierzi vremea cu fleacuri ! Ai sub nas agenți din organizația « Mîna neagră » și îți stă mîntea la nimicuri ! Niște țigănci, niște hoațe . . .

— Da, domnule colonel ! La ordinele dumneavoastră.

Sublocotenentul Alfred von Letnay, care, în calitatea sa de ofițer de ordonanță, stă exact în spatele superiorului său și are și el pe guler niște ghiare de catifea care înseamnă, după cum se știe, că aparține justiției militare, privește cu un aer satisfăcut și amuzat mutra înspăimîntată a jandarmului; poate chiar zîmbește pe ascuns. Asemeni celor mai mulți militari de carieră, nici el nu-i îndrăgește pe jandarmi.

— Eu, domnule colonel, tocmai în clipa asta . . . mormăie Bogatović.

Colonelul, îl chemă Lammasch, tot ridicîndu-se pe vîrfuri și lăsîndu-se să cadă pe călcîie, îl va întrerupe furios :

— Alles Quatsch, m-ai înțeles ?

— Da, domnule colonel !

— Bine . . . și mai calmat acum, împingînd cu genunchiul sabia care i se încurcă la picioare, colonelul va adăuga pe un ton profesoral :

— Țin să-ți atrag atenția, cu toată severitatea necesară, că în genere, faptul de a bănuî pe niște ofițeri ai armatei chezaro-crăești, de acte care

nu cadrează cu onoarea profesiunii și a gradului lor, constituie o injurie și un delict. Aceasta seamănă foarte mult cu subversiunea ! Cum, ce? — și locotenent-colonelul rupe furios convocările și le aruncă pe masă. «Pe loc repaus !» urlă el îndreptându-se spre ușă, după care colonelul Lammasch și aghiotantul său, sublocotenentul von Letnay, părăsesc amîndoi comisariatul într-un clinchet de pîteni, fără să-și ia rămas bun, fără măcar să ridice degetele la caschetele lor militare. Va trece destul de mult pînă ce subcomisarul are să-și revină din spaimă, după plecarea celor doi ofițeri, și va mai rămîne astfel încremenit în poziție de drepti.

În românește de OLGA ZAICIK



ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

exclusivitate Secolul 20

MĂRTURIE

Am scris *Lección de limbă moartă* în decurs de trei luni, dar ideea ei se născuse mai demult. Doream să închei într-un fel epoca primului război mondial, care mi se întipărise prea adânc în memorie, ca să mă pot elibera de ea oricum. În 1914, când izbucnise războiul, n-aveam nici zece ani, iar impresiile din această perioadă de viață sînt cele mai persistente. Am scris mai întîi un roman despre primele zile de război și l-am numit: *Regele celor Două-Sicilii*. Mediul ofițeresc din vremea aceea, cel puțin în romanul meu, se compunea din numeroși tineri intelectuali, de preferință denumiți cu termenul de «decadenți». Erau produsul perioadei căreia i se spunea modernistă sau secesiune, îndeosebi vieneză. Este știut că în acest mediu domnea moda cultului morții și un rafinament estetizant. Mă interesa confruntarea dintre tendințele de acest fel și atmosfera autentică de război. Confruntarea cu moartea adevărată și cu omorul în masă.

Ulterior am considerat că trebuie să mă despart de această temă și să închei într-un fel cu această perioadă atît de puternic fixată în mine. Așa-



dar, șapte ani după *Regele celor Două-Sicilii*, am scris *Lecția de limbă moartă*.

În primul rînd doream să-mi dau singur răspunsul la întrebarea: cum arată omul format de stilul estetizant, în declin, al celui *fin-de-siècle*, după patru ani petrecuți în război. Știm că acel prim război a fost mai sîngeros decît cel de-al doilea în ce privește pierderile de pe front. Al doilea război mondial a fost în primul rînd o hecatombă a populației civile, masacrul unor popoare în întregimea lor — pe cînd primul a însemnat tranșee, iar la începutul său lupte între coloane compacte cu participarea cavaleriei — după modelele din secolul precedent. Cum avea să fie influențată mentalitatea cuiva care, asemeni eroului meu din *Regele celor Două-Sicilii*, era încercat de presentimente funeste de natură prea puțin definită, metafizică, și timp de patru ani cunoscuse măcelul? Se va familiariza cu moartea pînă la tutuială, va ajunge la blazare și sațietate — sau poate se va desfăta împrăștiind moartea, obișnuit cu prezența ei cotidiană?

În al doilea rînd am găsit un pretext. În vara lui 1918, avînd paispre-

zece ani, în timpul ultimei vacanțe în casa părintească din fosta Galiție austriacă, am cunoscut pe un ofițer bolnav de tuberculoză, purtînd numele de Alfred Kiekeritz. Da, acest om a existat cu adevărat și așa îl chema. Ne povestea aventurile lui din Ucraina unde luase parte la niște expediții de pedepsire. Era un bărbat deosebit de inteligent, cu purtări alese, discuta despre Rimbaud și Mallarmé, colecționa icoane cumpărate de prin bisericuțele unitarienilor, cînta foarte bine din Chopin. Într-un cuvînt, produsul epocii anterioare, al celei dinainte de război. Cînd s-a terminat războiul, eu m-am înapoiat acasă de la școală, iar locotenentul a dispărut dimpreună cu icoanele. Plecase probabil în Austria. Dar totodată am aflat că l-ar fi împușcat pe un prizonier rus care evadase. Era un pasionat vîntor. Avusese dreptul s-o facă: — strigase: « stai ! » — iar celălalt continuase să fugă.

Și iată acum cel de-al treilea motiv din *Lecția*. De ce l-a omorît pe acel tînr? Războiul se isprăvise, prizonierii fugeau în masă din barăci și locuințele din preajma joagărului și ale alambicului. Nimeni nu-i mai lua în seamă. Și atunci de ce a făcut-o? De dragul senzațiilor tari? Începeam să înțeleg cîte ceva din aluziile adulților referitoare la obiceiurile și înclinațiile locotenentului. Și peste ani s-a ivit motivul literar care ar putea fi denumit « complexul Diane și al lui Acteon », în cazul nostru rolurile fiind interșanjabile ba chiar inversate. Ucigașul tînrului prizonier s-a dovedit o Diană geloasă de propria ei feciorie. Iar Diana, în acord cu legendele și cu miturile, era nu numai zeița vîntătorii și a lunii, ci și a morții.

Într-un sens, cel de al patrulea filon din *Lecția de limbă moartă* a devenit faptul că în medii de felul celui descris de mine, nutrite cu filozofia lui Nietzsche și a lui Hegel, cu muzica lui Wagner, cu mitul raselor și în general cu mitologia legată de cultul elitei ca atare și a drepturilor acesteia, începea să ia naștere fascismul. Ramura sa intelectuală, la ale cărei începuturi se aflau și cultul pentru poezia lui Stefan George, și teoriile lui Moeller van den Bruck, și « cercul Rinului », cu participarea lui Goebels. Prin urmare, poate că dreptul de a ucide pe cineva considerat o ființă de o specie inferioară, ca un prizonier anonim, decurgea tocmai dintr-o asemenea filozofie !

În românește de OLGA ZAICIK

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

LECȚIA DE LIMBĂ MOARTĂ

roman

Femeia vorbea, iar el, deși în ultima vreme învățase puțină polonă și ucraineană, nu înțelegea tot ce spune, de aceea domnul Alois Szwanda, brigadier silvic, stătea alături și îi traducea vorbele ei în germană; asculta atent, cu capul ușor aplecat pe umărul stîng, cu mîna dreaptă în șold și cu cea stîngă ridicată între degetele brune ale ghicitoareii. Le arunca priviri scurte și ascuțite cînd femeii, cînd domnului Szwanda, care continua să tălmăcească răbdător cuvintele întortocheate pe atît de exact pe cît era cu putință. — Vei trăi puternic (cel puțin așa suna în traducerea lui Szwanda: din toate puterile), iar dacă ai să mori aici (aici? adică unde? în acești munți, în această localitate carpatică, în acest hotel evreiesc de lîngă gară? făcea eforturi disperate să amie chinta de tuse năprasnică pe care o simțea apropiindu-se printr-o rîcfială nesuferită pe faringe), vei sta culcat pe spate, întins pe pămînt și va crește din tine, din trupul tău — înțelegi ce ți-am spus, preafrumosule domn? — arborele vieții. Ascultă-mă cu luare aminte — îi strînse mai tare mîna — cîndva, peste ani, pe crengile lui se va așeza pasărea paradisului. Cu toate că s-ar putea să nu fie decît o cioară oarecare sau o bufniță, asta — vezi — nu știu exact. Și pasărea are să se legene pe creangă, iar în ritmul legănatului ei, după cum se va schimba de pe un picioruș pe celălalt, după cum va da din aripi

Fragmente

ca să-și păstreze echilibrul, după cum le va strînge și le va desfășura, tot astfel îți va bate inima, domnule. Sau poate că are să fie doar iluzia bății inimii, a viețuirii, a ființării în neființă.

Sensul cuvintelor tălmăcite devenise acum propria lui completare a ceea ce se căznea și izbutea să traducă brigadierul silvic Szwanda și din care, firește, lipseau formulările ca aceea despre iluzia supraviețuirii și mai mult încă a ființării în neființă. Făgăduieli de continuare a existenței (fiindcă, în ciuda imperfecțiunii traducerii și a completărilor proprii — înfrumusețări arbitrare — cuvintele ghicitoare trebuiau să conțină tocmai astfel de făgăduieli, deși mai simple, sau simplificate grosolan). Pe urmele cuvintelor ei se ivise o imagine, statuia de piatră a unui tînăr, pe care o văzuse cu un an înainte de război și o memorase, aflată în mijlocul aleii principale a cimitirului Montparnasse. Nimerise acolo întîmplător, chiar înainte de apusul soarelui, cu un prieten din vremea aceea: Ferdynand de la Vigne. (Pe unde o fi oare acum? În Flandra? Pe Somme? La Verdun?) Tînărul înaripat, semănînd puțin cu Eros, într-un gest abia schițat de epuizare, de parcă peste o clipă avea să cadă în genunchi (genunchi feciorelnici pe care amîndoi îi priviră o clipă încîntați) ținea în mînă un buchet lăsat în jos. Postamentul înfățișînd o coloană scurtă purta inscripția: «Souvenir». Dar cum se apropiau de monument venind lateral, au citit cuvîntul drept: «Avenir». Viitorul? Deci, făgăduiala unei continuități, a unei existențe cît se poate de reale? Într-un asemenea caz, moartea n-ar fi decît o poartă întredeschisă spre viitor, ca o făgăduială, o intrare sau un prag, condiția indispensabilă pentru a atinge un țel sau un stadiu mai înalt, prevestirea sau începutul a ceea ce este esențial, în mod exclusiv real, a ceea ce se va instaura după această provizorie, neesențială pentru că efemeră, temporară, pe nedrept numită unica viață reală, din moment ce știm că acel ceva adevărat va începe abia după ce vom trece pragul, că ne așteaptă de cealaltă parte a rîului Styx. Deci cuvîntul «avenir» de pe soclu prevestea clar veșnicia. O consolare pentru acela care se îndoiește și se teme și o confirmare pentru cel care crede. Dar iată că imediat după aceea neînțelegerea se limpezise și enigma se preschimbase într-o banalitate. «Souvenir» — amintire, aducere aminte? Știm prea bine ce înseamnă amintirea străină, cînd noi nu mai sîntem, chiar și amintirea celor mai apropiați, a celor — în aparență — mai inconsolabili, cînd noi vom trece în neființă. Inconfortul memoriei. Cîtă vreme vom continua să trăim în ei? Cîte primăveri, cîte toamne? De cîte ori vor cădea frunzele? Și chiar atunci, cînd pe jumătate glumind și pe jumătate dezamăgiți comentau greșeala, din boschetele cuprinse de înserare, dintre plăcile funerare foarte dese în partea aceea, se ivi un motan mare, cenușiu, care, fără să le acorde cea mai mică atenție celor doi aflați în fața monumentului, trecu pe lîngă

ei fără zgomot și fără grabă, de-a curmezișul aleii, ținând în bot un șoricel. Coada lungă a șoricelului se țira peste pietriș, iar de partea cealaltă se vedea căpșorul animalului ucis, cu urechile ciulite ca niște colți. Motanul cu prada lui, continuând să-i ignore pe cei doi, dispăru în tufișurile de vizavi ca într-un coridor îngust și întunecat. Mai târziu, la cină, constatară amândoi rîzînd, că nu era exclus ca motanul să nici nu fi existat, să fi fost doar o nălucire, creată pe loc și la comandă, un produs iluzoriu și amăgitor, materializarea unui element al convorbirilor de atunci.

Țiganca, fiind, după cum avea să afle mai târziu, tocmai partenera sau ajutoarea directorului circuitului ambulant — care se ivise pe neașteptate acolo într-o dimineață a acelei veri tîrzii din ultimul an de război — era aceeași care servea de medium la ședințele de hipnoză ale circarului, mai înainte de-a fi fost interzise ca dăunătoare pentru sănătate precum și scandaloase, mai cu seamă în ceea ce-i privea pe copiii veniți în număr mare la spectacol, își aplecă mult capul legat cu o basma roșie, de sub care i se vedeau urechile brune, cu cercei mari de aramă. Locotenentul, a cărui mîină o păstra în ale ei, plimbîndu-și arătătorul peste linia vieții, a succesului în dragoste, a călătoriilor în țări îndepărtate și a norocului în afaceri, nu izbutea să-i stabilească vîrsta: putea fi o fată tînă, sau luînd în considerare cutele adînci care-i brăzdau fața de la colțul buzelor și pînă la nas precum și rețeaua de crețuri mărunte de sub ochi, în sfîrșit schima gurii exprimînd oboseală și apatie, putea fi o femeie trecută, în toamna vieții. Cea de a doua eventualitate părea să fie mai probabilă și mai ademenitoare. Ofilirea se întîmplă să fie deosebit de atractivă, ca mirosul de ierburi la sfîrșitul lui august.

Ședințele de hipnoză nu mai avură loc la circ (cu excepția celei dintîi, chiar în prima zi, mai bine zis în prima seară după sosirea circuitului în localitate) din cauza interdicției autorităților, dar continuă din inițiativa locotenentului Kiekeritz în clădirea aparținînd comandantului militar al gării, locotenentul în rezervă Valaška. Luară parte la ele, în afară de locotenentul pomenit adineauri și de inițiatorul însuși, o anume Irena Parafinczuk, infirmiera punctului sanitar din gară și un tînăr student ucrainean, angajat la joagărul dindărătul apei. Ședința semiparticulă o finanța locotenentul Kiekeritz. Momentul identificării mediumului ca fiind totodată dansatoare pe sîrmă și voltijeră și ghicitoarea întîlnită în piațeta din spatele gării, a avut loc mai târziu și în împrejurări deosebite. Femeia purta atunci o haină neagră de mușama impermeabilă, pusă de-a dreptul peste cămașa de noapte și cizme de călărie și arăta pare-se deosebit de îmbătrînită, ca o femeie de șaizeci de ani (poate și din cauza luminii proaste de pe scara hotelului unde locuia locotenentul) și numai cercurile mari metalice din urechi și cuta adîncă dintre sprîncene îi îngăduiră s-o identifice. Țiganca,

pe care o văzuseră strecurându-se printre scîndurile sparte ale gardului care împrejmua terenul gării și care le propusese celor doi bărbați ce stăteau de vorbă chiar în acel loc pe teme oarecare să le ghicească în palmă, propunere de care profită doar unul dintre ei, celălalt asumîndu-și rolul de tîlmaci, nu semăna deloc nici cu cea văzută în stare de hipnoză, cu obrazul încordat și cu buzele subțiri strînse, îmbrăcată ciudat cu un tricou roșu, și nici cu a doua, ivită într-o noapte pe scara hotelului. Presupusa țigancă părea mult mai tînără și mai atrăgătoare. Numai cerceii mari care se clătinau și zornăiau erau fără nici o îndoială aceeași și poate să fi fost aceeași și perechea de pantofi foarte stricați, cu tocuri înalte, scîlciate și foarte subțiri.

Domnul brigadier silvic Alois Szwanda din satul Felizienthal sau Smorze, cum i se mai spunea, care administra un ocol silvic întins în zona carpatică, aparținînd familiei baronilor Liebig, nu prea dădea atenție acestor lucruri. În clipa aceea se gîndea desigur la probleme sub toate raporturile cu mult mai importante și anume la faptul că lemnele se îngrămădeau la joagăr în cantități uriașe, așteptînd să fie prelucrate, că a rămas în urmă și cu tăierile din acel an, ceea ce la sfîrșitul verii era după toate regulile de gospodărie silvică o adevărată pacoste; și totul din cauza lipsei brațelor de muncă, deși îi fuseseră repartizați cîțiva zeci de prizonieri ruși, deși îi zoreau autoritățile comunale și baronul Liebig el însuși, la rîndul său sîcîit de cei de la guvernămînt și de comandamentul militar. Dealtmînter, în ultima vreme prizonierii fugeau în masă profitînd de orice prilej. Evadări mai avuseseră loc și mai înainte, dar erau rare, pe cînd din primăvară încoace se îndesiseră. Fugeau cîte unul sau în grupuri, atrași, după cîte se părea, de zvonul privind sfîrșitul apropiat al războiului și schimbările care aveau loc în țara lor. Mulți se îmbolnăveau de diferite maladii, hrana era, trebuia s-o recunoască, proastă, dar cu mult mai bună decît în lagărele pentru prizonieri, s-ar fi convenit să țină minte lucrul ăsta, dar ei îl uitau. Începînd cu iarna trecută se stricase hrana, legumele putrezeau în asemenea măsură încît nu departe de acele locuri, din fericire nu în ocolul domnului brigadier silvic Szwanda, se petrecuse un accident foarte neplăcut: în timp ce lucrau la dezgropatul unei grămezi de sfeclă de sub zăpada înghețată, prizonierul, care se urcase în vîrfurile mobilei acoperite de paie stricate și de lut, se prăbușise brusc înăuntru fără să mai scoată nici un sunet. Ceilalți, care lucrau jos, nu auziseră nimic altceva decît un ușor șuierat sau plescăit, poate că astfel plescăise mîzga putredă în care gerul preschimbase sfecla. Pînă să se apuce să-l dezgroape, prizonierul murise. Fusesse literalmente aspirat de mlaștina ruginie, verzuie și rău mirositoare, se înecase în ea, murise asfixiat. Iar despre numărul prizonierilor pe care-i ai în subordine, trebuie să dai seamă, să depui

rapoarte în mod regulat; de aici bătaie de cap suplimentară, explicații, cum și ce fel, o întreagă scriptologie. Numeroși prizonieri mureau de tuberculoză, de boli digestive sau se îmbolnăveau pe capete de scorbut.

În spatele torentului, în apropierea joagărului de jos, lângă linia secundară de cale ferată, stăteau barăcile în care locuiau prizonierii. Îi păzea un « Landsturmmeister », ortodox de rit vechi, care se numea Moszko Kaplan. Ceva mai departe, dincolo de apă, se crease cu timpul un mic cimitir, unde erau îngropați rușii decedați. De aici, din punctul nostru de observație, din direcția gării și a hotelului lui Wasserzug, nu-i departe, în linie dreaptă ar fi nu mai mult de doi kilometri, să zicem doi kilometri și jumătate sub versantul muntos tăiat cruciș și curmeziș de îngrăditurile care despart parcelele țăranilor. Aici se află barăcile prizonierilor și ghereta paznicului. Dinspre partea aceea, mai cu seamă când vine într-ajutor și vîntul, se aud pînă aici cuvinte răzlețe rusești, rîsete, iar uneori, mai ales după apusul soarelui, și cîntece. Stînd culcat pe pat în odaia lui la hotel, locotenentul Kiekeritz le ascultă ecoul. Uneori par foarte îndepărtate, alteori atît de apropiate, de parcă ar fi chiar aici, înapoia peretelui. Alături de mirosul cetinii plutind din direcția munților, acest vuiet de glasuri constituie refrenul constant, prevestitor al nopții și odată cu ea al insomniei cu năluciri datorate febrei în întunericul greu, dens ca smoala, din ce în ce mai apăsător pentru cel care stă de veghe. Poate că undeva sus, deasupra munților, or fi stele, dar fereastra e neagră iar luna astăzi nu se arată, fiind lună nouă. Locotenentul Kiekeritz, mai ales de cînd l-a cunoscut pe brigadierul silvic Szwanda, se abate uneori pe la joagăr sau urcă panta de pe versantul însořit, dezgolit de ultimele tăieri. Se așează gîfîind și tușind pe vreun trunchi de copac sau pe o buturugă descojită. Deși e toamnă, în zilele însořite mai e cald și printre ierburile uscate și buruienile veștede, printre trunchiurile de copaci și grămezile de vreascuri, colindă albine și mai ales bondari negri și păroși. Mai rar se arată cîte o șopîrlă. Atunci locotenentul încremenește, aproape că nu mai îndrăznește să respire, își oprește tusea ca să n-o sperie. O vede îndoită sub forma literei S sau U, vede cum îi pulsează gîtul și-i privește degetele lăbuțelor întinse la distanță. Mai în vale, tot pe un trunchi de copac, stă paznicul, ulan din Landwehr, Moszko Kaplan. Cu tunică lui de ulan antebelică, albastră cu nasturi auriți, cu ciucurele de aur atîrnîndu-i pe spate pînă la înălțimea curelei, pare să moăie în căldura soarelui tîrziu. Ține carabina între genunchii strînși. E ținta glumelor țăranilor din localitate, ba chiar și a prizonierilor. Dar nu sînt glume răutăcioase. N-a făcut niciodată exces de zel, nu i-a sîcilit, n-a zbierat la ei, nu i-a mînat din spate. Cel mult i-a rugat. Să nu se răzlețească din cale afară ca să-i poată număra. Să nu fugă, restul are mai puțină importanță. Dezertările le atrag o grămadă

de necazuri, mereu stau cu primejdia atîrnînd deasupra capului, adevărată sabie a lui Damocles : frontul. Ar putea fi trimiși la o companie de marș sau la un escadron de rezervă al unui regiment de Landwehr, drept pedeapsă. Ferească Dumnezeu ! Ce-i mai rău ? Frontul italian sau frontul rusesc ? Totul e întotdeauna mai rău. Moszko Kaplan e bolnăvicios, ceea ce totuși nu l-a salvat la comisia de recrutare de la Sambor, îi e teamă de curent, suferă de o inflamație cronică a urechii mijlocii. Din această cauză, chiar și într-o zi mai caldă, precum e cea de astăzi, poartă pe cap un chipiu « feldgrau » căruia îi lasă în jos marginea făcînd din ea un soi de apărătoare de urechi. În felul acesta nu prea aude bine dar nici nu răcește la urechi. Îi e mai cald și se simte mai în siguranță astfel, într-o separare sonoră de restul lumii. Așa cum îl vede locotenentul Kiekeritz, șezînd pe un trunchi de copac, Moszko Kaplan îi pare ca o babă, ca și cum ar avea pe cap o glugă de femeie. Dacă locotenentul ar fi mai pedant în ce privește îndatoririle sale militare sau mai preocupat de ele, dacă ar vrea să se amuze, fie și de plictiseală, ar putea cu un strigăt amenințător — Achtung ! — să-i ordone ulanului Kaplan să se ridice, iar după aceea să-l oblige drept pedeapsă să se culce și să se ridice săltînd ca o broască și în același timp să cînte : « Ulanul cîntă, eins, zwei, drei ! . . . și așa mai departe, sau să-l pună să se tîrască pe burtă, supraveghiindu-l să vadă dacă se tîrăște sau se preface doar. Și totul sub privirile prizonierilor care lucrează în imediata apropiere. Sau încă și mai rău : să-l amenințe pe bietul om că va raporta superiorilor, ceea ce va avea drept consecință imediată repartizarea sa într-un batalion de marș și expedierea undeva la capărul lumii tocmai acum, în prag de iarnă, care se anunță excepțional de geroasă. De pildă în munți, mai sus de Isonzo. Oare știe ulanul unde vine asta ? Nu știe ? Nu-i nimic, are să afle. Oare ulanul știe, în genere, ce este un război ? Nu crede că a venit momentul să pună capăt opoziției la o distanță de sute kilometri de front, cînd patria e în primejdie ? Nu crede că trebuie pus capăt tîndălelii pe cîte un trunchi de copac la cîteva sute de metri de casă ? — aluzie la faptul că familia lui Moszko Kaplan locuiește în Felizienthal-Smorze. Dar locotenentului nici prin minte nu-i trec asemenea gînduri, nu-i arde de nici o inițiativă militară sau patriotică. În clipa aceea, cu mult mai importantă i se pare agitația furnicilor însuflețite de căldura soarelui sau zborul acrobatic al unor musculițe roind ca o pulbere aurie, coloană mobilă în soare. Uneori cade o ploaie de scurtă durată, cînd se scutură un norișor. Picuri mari strălucite de soare. Se zăresc limpede boabele rotunde, argintii, picurînd peste tufșuri, peste tunica cenușie a locotenentului, care stă pe același trunchi de copac, și mai jos peste barăci și prizonierii care se adăpostesc fără grabă pe sub pomi. Circulă pe aici o zicală populară pe care i-a tradus-o brigadierul silvic Szwanda : « soarele strălucește,

ploaia cade, vrăjitoarea strânge untul», sau într-o versiune modificată și mai amenințătoare: «mănincă untul». Szwanda îi povestise odată (stăteau atunci pe două trunchiuri apropiate, pe versantul de deasupra joagărului) că prin părțile acelea norodul e foarte superstițios și întunecat la minte, crede cu mare sfîntenie în vrăji și în vrăjitoare și în faptul că vrăjitoarele fură untul sau mulg vaci străine aflate în staul, nemaivorbind de cele de pe pășune, și o fac tocmai pe o vreme ca aceea de atunci: cînd plouă și totodată arde soarele. Pe vremuri trăiseră pe acolo niște babe care se îndeletniceau cu asemenea trebi și erau în mod neîndoielnic înțelese cu «ditko», adică, în vorbirea de prin partea locului, cu diavolul. — Ditko ați spus, nu-i așa? — locotenentului îi plăcuse cuvîntul și-l repetă de mai multe ori, vizibil încîntat: ditko, ditko. — Stați să vă povestesc, pe aici, pe aproape, este un sat Iwaszkowce, acolo trăia o babă pocită și mică tare, ai fi zis o pitică și pe deasupra mai era și cocoșată, se spune că au prins-o asupra faptului, pe cînd scotea pumni întregi de unt din putinei, iar degetele le avea ca niște gheare de erete sau de bufniță. A izbutit să scape de urmăritori, cu toate că porniseră s-o caute o ceată întreagă de hăițași și ce credeți, domnule locotenent, baba a reușit să fugă și a pierit fără urmă. N-a mai văzut-o și n-a mai auzit-o nimeni. Pe unde n-au căutat-o ! Și prin parcelele unde fuseseră executate tăieri și pe terenurile de cultura molidului și prin pădurea bătrînă și prin rîpi — baba parcă a înghițit-o pămîntul. Eu nu cred în istorii de astea, dar ceva tot trebuie să fie în ele, dumneavoastră ce părere aveți, domnule Oberleutnant? — Așa zic și eu — răspunse Kiekeritz — așa zic și eu ! Ca să nu strice atmosfera și să nu-l supere pe brigadierul silvic. (. . .)

Trofee de vînătoare pe care le privește acum locotenentul Kiekeritz ascultînd explicațiile posesorului lor, domnul brigadier silvic Alois Szwanda, reprezintă a doua sursă de bucurie și de mîndrie a stăpînului casei. Alături de colecția sa de arme este aldoilea motiv de binemerită laudă a acestui adept strălucit al Sfîntului Hubert. Nici nu încearcă să-și ascundă satisfacția de a se putea mîndri cu o asemenea colecție în fața oaspetelui său. Toată odaia mare care slujește totodată de cancelarie și de sufragerie e ticsită cu trofee de cerbi și de căpriori, fără să mai punem la socoteală cele atîrnate deasupra bufetului și a ușii care duce în dormitor, precum și a cîtorva șoricari și huhurezi împăiați și a unei piese rare — un vultur cu deschizătura aripilor foarte mare. Sînt și cîteva păsări mai mici, de pildă sitari. Trofee sînt încadrate în niște discuri de lemn avînd înscrise pe ele data și locul unde au fost doborîte sălbăticiunile. Cele mai vechi sînt aduse cu ani în urmă din Cehia și Stiria, din Moravia și Silezia, cele mai tîrzii provin din Galiția, în majoritatea lor din Carpați. De pildă cel din fața noastră, este un cerb splendid de optsprezece ani cu coarnele

larg desfăcute și pe deasupra neobișnuit de frumos arcuite și egale, și nici netezimii acestora nu i se poate reproșa nimic. Poartă pe disc inscripția : « Mochate, 28.IX.1909 ». Iar cel de alături e și el deosebit de frumos. Vă rog să vă uitați, domnule locotenent, la forma coarnelor, a fost doborât în toamna lui 1911, pe terenul de vânătoare de aici, de la noi, la Czarne Kupieńki. Cel de acolo a fost un adevărat uriaș, a cântărit, n-o să mă credeți, Herr Oberleutnant, cît un bou mare și am fost nevoit să-l tîrăsc în vale, pe versantul muntelui, pînă să ajung la cabana pădurarului ; a fost doborât la Iwaszkowce, lîngă granița ungară. Și așa mai departe. Sînt treizeci și nouă de perechi de coarne de cerb atîrnate astfel, în afara celor de căprioară. Nici astea nu-s de lepădat. Iată, priviți-o pe cea din margine, nu, nu despre asta vorbesc, ci de cealaltă, din colțul odăii, lîngă hartă, ia uitați-vă mai bine. Vîrfurile coarnelor au culoarea fildeşului iar spre rădăcină sînt atît de întunecate încît arată ca mahonul. A fost premiată la expoziția de la Morawska-Ostrava. Iar aici, lîngă acest trofeu, e o placă atîrnată de un lanț și o medalie prezentîndu-l pe Sfîntul Hubert : trofeul a fost premiat la Expoziția pe țară de la Lwow, sub oblăduirea a însuși răposatului arhiduce Franz-Ferdinand, moștenitorul tronului. Aș vrea să vă mai atrag atenția asupra încă unui exemplar, o adevărată raritate, acest Perückenbock, cu coarnele deformate datorită unei răni. Pe locul coarnelor i a apărut o excrescență în formă de ciupercă, de la distanță seamănă cu o perucă, de unde își trage și numele. Glonteale a deviat, rîndînd țapul în vîrfurile craniului, fără să-l ucidă, i-a spart doar țeasta așa încît i-a crescut drăcia asta pe care o vedeți. A fost împușcat de unul care habar nu avea să tragă, un cîrpaci, și iată rezultatul. E un exemplar unic în felul său, o raritate, dar asta e cu totul altceva.

O problemă deosebit de importantă, extraordinar de importantă, este modul corespunzător de a reteza coarnele de pe țeasta sălbăticiunii. Cel mai frumos trofeu poate fi ușor vătămat, degradat, stricat și asta numai pentru că un neisprăvit oarecare, un ins neîndemînic sau nepri-ceput le-a tăiat nu acolo unde trebuia, cel mai adesea prea sus, așa încît partea frontală a țestei e tăiată la jumătate, cam acolo unde se aflau sprîncenele animalului, și fără proeminențele de deasupra arcadei sprîncenelor, e lesne de înțeles pentru oricine că toată treaba nu face nici două parale. Pentru asta merită să-l bați pe făptaș, merită palme — cînd vorbește despre lucrurile astea domnul Szwanda ia foc de indignare, i se roșește ceafa acoperită de părul cărunț netuns de multă vreme. Pentru acest fel de operațiuni se folosește un fierăstrău foarte subțire și foarte rezistent și o daltă. Arsenalul de vânătoare al domnului brigadier silvic conține o întreagă colecție de asemenea instrumente înrudite cu cele de chirurgie. Este de fapt domeniul disecției ca la studiile de anatomie.

Dar are totodată ceva și din cioplit, din sculptura în lemn și mai ales din jocul așa numit de traforaj. Din plăci de lemn de diferite grosimi se taie cu un asemenea fierăstrău rame pentru tablouri, ilustrate și fotografii de familie. Într-o ramă de acest fel, reprezentînd buchete de flori și frunze de ferigă decupate migălos cu fierăstrăul, este încadrată fotografia răposatei soții a domnului brigadier silvic. Într-o altă ramă, deasupra patului, se află icoana Maicii Domnului, cu inima străpunsă de șapte săbii, în amintirea celor șapte răni ale Fiului. În timp ce lama foarte fină a fierăstrăului servește la tăiatul în locul potrivit și la înălțimea cuvenită, cam la jumătatea arcadei de de-asupra sprîncenelor (iar după ce se curăță și se lustruiește, craniul arată splendid, aproape ca o cupă grecească antică), cel de-al doilea instrument, dălțița, slujește la curățat interiorul craniului de resturile de creier și ceea ce mai rămîne încă, de pildă lichidul vîscos de culoare rozalie. Nu cred că trebuie să mai adaug că înainte de a te apuca să tai cu fierăstrăul și să cureți cu dălțița, trebuie să pui mîna pe cuțitul de vînătoare bine ascuțit, chiar foarte bine ascuțit. Cu el se taie pielea de pe craniul sălbăticiunii, se taie cu totul, pînă scîrțîie osul sub ascuțiș. Un cuțit bun taie ca briciul. Ar putea fi de folos și briciul, dar nici un vînător adevărat n-ar accepta să-l folosească, pentru că este din principiu un instrument civil, de frizer, de toaletă, nicidecum o unealtă de vînătoare. Aparține unui alt domeniu, unei familii de instrumente diferite și anume uneltelor de bărbierit. După ce se taie pielea rotund și egal, parc-ar fi trasă cu compasul, ea trebuie smulsă de pe craniu, întoarsă pe dos, cu părul spre interior, în așa fel încît urechile atîrnă în jos, la înălțimea botului ori al nărilor, iar restul pielii formează un fel de scufie. Dealtminteri astea sînt detalii, suficient de importante spre a fi pomenite, dar nu pînă într-atît încît să ne rețină prea mult atenția.

Dar mai întîi și întîi să ne închipuim cum se întîmplă cînd vînam: stăm neclintîți, în așa fel încît să nu scîrțîie nici o creangă sub tălpile noastre, nu cumva să speriem vînatul fie și numai cu un răsuflet, sau cu gîndul, da, da ! Deci ne potolim respirația și gîndurile, iar acum atenție, atenție ! Da, iată-l, nu ne-am înșelat, nu încape nici o îndoială, e un splendid exemplar de șaisprezece ani (numărăm încet coarneau, abia mișcînd din buze: unu, doi, trei și așa mai departe, pînă la opt de fiecare parte). Abia dacă mai respirăm de emoție, de iubire, fascinați ? Și luneta am și dus-o la ochi, rotocolul ei tăiat de o cruciuliță, subțire, alcătuită din două fire metalice, cuprinde drăgăstos țînta, iar degetul stă lipit pe trăgaci, încă un minut, lung cît o veșnicie: ocolim căpățîna, coborîm crucea lunetei în căutarea locului unde sub blănița cafenie zvîcnește inima, inima cerbului sau a ciutei; blănița mai deschisă la culoare

pe dedesubt, pe burtă e aproape albă, mai sus castaniu închis ca la un murguleț, pe alocuri e albicită, parcă ar fi cărunță. Așteptăm momentul decisiv. Degetul e tot pe trăgaci, iar ochiul în lentila lunetei.

Sau puțin altfel (o altă versiune a aceleiași întâmplări sau situații):

Am putea să ne închipuim pentru o clipă (firește doar în treacăt, ca să glumim) că țintim în capul unei copile pînă într-atît ochiul de căprioară poate prin expresia sa, tocmai proverbial de căprioară, să ne amăgească, stîrnind asemenea asociații. La fel și nările moi și catifelate și buzele sălbăticiunii. La asta se gîndește acum locotenentul Kiekeritz, ascultînd relatările, mărturisirile și isprăvile de vînătoare ale domnului brigadier silvic Szwanda. În acest fel i se ordonează și se îmbină toate în minte. O imagine fugară, prea puțin precisă, mai mult conceptualizată decît zărită în închipuire, concretă vizual. Dar nu-i vreme de asemenea bazaconii (dealtminteri străine cu totul gîndirii sănătoase a domnului Szwanda), problema în discuție este cît se poate de serioasă. Odată cu lunecarea înceată a crucii lunetei din capătul țevii, trecem peste ochii feciorelnici, peste marginea pleoapei ușor înroșită și proeminența de deasupra osului orbitei, acoperită cu o blăniță moale, roșcată, exact locul pe care poate peste o clipă îl va tăia ascuțișul cuțitului, iar după aceea — cu un țuit — lama fierăstrăului; trecem peste încrengătura coarnelor, ce bogăție de forme, un baroc sau poate un gotic. Premiul la o nouă expoziție a cercului de vînătoare este asigurat.

Apoi, ca să avem destulă vreme de gîndit, ca să ne desfătăm deplin, mai plimbăm încă odată crucea lunetei cînd spre stînga, cînd spre dreapta. În cercul luminos al obiectivului apare o ureche, care, de parcă animalul ar avea o presimțire sau poate împuns de privirea noastră nevăzută dar avînd o deosebită intensitate, pare să asculte; îi zărim acum interiorul urechii, căptușită cu un puf moale și gălbui; coborîm țeava puștii, înconjurăm cu privirea grumazul mușchiulos, întors într-o parte, sălbăticiunea ne-a simțit fără nici o îndoială, așadar nu mai e vreme de considerații estetice și amînări, putem pierde prilejul și vom regreta. Intenția trebuie realizată. Atunci cînd glonteile va străpunge inima, sîngele s-ar putea să țîșnească pînă la o mare înălțime, un metru, doi, ba chiar și mai mult, stropind din abundență crengile și mușchiul; picăturile de sînge se risipesc ca ploaia și par niște boabe de mărgean sau de scoruși; apoi cad în iarbă. Animalul lovit astfel de obicei face un salt înainte, apoi vine de-a berbeleaca, se proptește în bot, pentru a încremeni după mai multe tresăriri. Agonia nu ține prea mult și curînd ne putem apropia ca să apreciem trofeul. Rîdicăm capul care începe să se răcească și privim coarneau. Da, nu ne-am înșelat, e un exemplar de preț, a meritat efortul. Ochii sălbăticiunii, în timp ce stăm astfel îngîndurați, își pierd

strălucirea, îi acoperă vălul morții, ceața, înnoptarea, întunecimea. Sîngele se încheagă sub talpa cismelor noastre de vînătoare și pe mîinile noastre cu care i-am cuprins capul. Încet și cu multă precauțiune îi culcăm capul pe mușchiul moale, căci așa se cuvine, la fel cum am proceda cu o făptură apropiată și dragă.

Lucrurile se desfășoară cu totul în alt fel cînd din nepricepere ni-merim animalul în burtă. Atunci, animalul rănit se lasă încet în jos, îndoiaie picioarele, geme, își freacă botul de iarbă, de crengi, de mușchi, zvîrle din cap. E tare neplăcut să-l privești cum moare pe încetul. Stînd mai la o parte, așteptăm să se termine chinul, profund rușinați, cu conștiința cuiva care a executat o sentință și nu cu aceea unui vînător.

După cît se pare, te poți lesne obișnui cu omorul, cu uciderea, chiar din copilărie, cu condiția să te contopești cu tradiția și cu atmosfera corespunzătoare, iar aceasta din urmă trece de obicei din generație în generație, devenind o a doua natură. E ca un fel de « Raubrittereii » întîrziată. O maturizare virilă căreia îi priesc atmosfera corespunzătoare, colecțiile de trofee de vînătoare atîrnate pe pereți ca niște mîndre portrete de familie, cunoscute și admirate încă din copilărie, iar pînă la urmă chiar echivalate cu acestea prin sentimentul și respectul ce li se datorează. Cînd va interveni echivalarea definitivă a străbunului mustăcios cu salvățiunea deopotrivă de mustăcioasă, de pildă cu un rîs plasat pe o creangă aplecată, de către un specialist în împăiatul animalelor sălbatece, atunci cînd unul dintre strămoși din portretul lui în ulei — pe care-l știm de cînd am venit pe lume, și ne-a ținut tovărășie în primele zile de viață, și în cele dintîi formulări conștiente ale unor gînduri, și în momentele de precizare ale aspirațiilor — va fi asimilat cu un huhurez împăiat la fel de apropiat nouă, așezat în vestiar sau deasupra ușii din sufragerie, atunci se va produce o totală fuziune parcă a două familii sau specii, salvățiunea devenindu-ne la fel de apropiată sau mai apropiată decît o anume persoană, s-ar zice cea mai apropiată, fiindcă aparent aparține unei specii superioare.

— Azi sînt puțini specialiști care se pricep la împăiatul animalelor, îi mărturisește locotenentului, plîngîndu-se pe seama zilelor de azi, brigadierul silvic Szwanda, și mai ales la împăiatul păsărilor. Sau a unor capete de salvățiuni. Și au existat mulți specialiști, dar au tot murit dintre ei, maeștrii slăviți ai acestei bresle, adevărați artiști în meseria lor s-au stins. Ultimul dintre ei, care mai trăiește încă în orașul nostru, din păcate este pe cale să-și piardă vederea. Și ce iscusit era ! Cocoși din păcate este pe cale să-și piardă vederea. Și ce iscusit era ! Cocoși de pădure, cocoși de munte, becafe. Iată, sitarul ăsta de aici, chiar de deasupra capului dumneavoastră, este opera lui. Era de-ajuns să-i spui : Domnule Szostak, țin foarte mult să iasă fără cusur. Și să-ți alegi un

model. Pasărea poate sta pe o creangă cu aripile desfăcute, de parcă ar fi gata să-și ia zborul sau cu ele strînse. Cu ciocul deschis sau închis. Și așa mai departe. De pildă capetele acestea de mistreț: meșterul despre care vă vorbesc, domnule locotenent, era specialist tocmai în împăiatul capetelor de mistreți. Am fost de față nu odată pe cînd lucra, așa încît pot să vă vorbesc de munca lui, cît de bine știa să scoată ochiul cu o sîrmă încovoiată, iar după aceea, prin acest orificiu — ca să nu vateme craniul, fiindcă se întîmplă uneori după împăiere să se strice totul din cauza umezelii — scotea, adică împrăstia creierii, suflîndu-i prin orbita goală! Ce precizie! Eu sînt îndemînat ec și mă pricep să repar orice în casă, dar nu m-aș încumeta să fac un atare lucru. Capetele sînt foarte diferite și doar un neofit poate să-și închipuie că un cap nu-i decît un cap și nimic în plus. Dar nu-i așa! Unii sînt aproape negrii și au un bot prelung cu care scurmă prin bălți. Cel de aici din colț, de deasupra dulapului, e un exemplar tipic de munte. Îl recunoști numaidecît: are rîtul scurt, fruntea lată, botul bărbos, colți groși, încovoiți, înfipti în maxilare mai lateral decît la cel de baltă. Dacă ești crescut într-un asemenea anturaj, în compania atîtor capete de dihânii și a regimente întregi de păsăret, cum să nu te gîndești la contribuția ta la această operă cavalerescă — de nevoie ne învoim și cu definiția aceasta — într-o măsură o operă ucigașă, sau mai rău chiar, banditească. Ce să-i faci? Nu toate trăsăturile pe care unii le consideră negative, trebuie neapărat să le apară astfel și altora; cîteodată se întîmplă taman invers, poate și datorită bravadei.

În comparație cu păduchiosul hotel din tîrg, cu așternutul și plapuma mirosind a dezinfectant, sau în comparație cu odăița de la etaj din clădirea gării unde locuiește actualul ei comandant militar, locotenentul în rezervă Valašek (Doamne Sfinte, ce ins primitiv) și alături, în vecinătatea gării, punctul sanitar în care se află Irena Parafrinčuk, soră de Cruce Roșie (Isuse, Sfîntă Fecioară, desigur un specimen uman încă mai puțin evoluat), ocolul silvic din Smorze plin de tei, de liliac, de salcîmi și nalbă, e o adevărată reședință elegantă. Clădirea singură amintește prin acoperișurile și balconașele sale, prin veranda și streășina foarte înclinată de deasupra intrării, prin globurile de sticlă înfipte în bețe risipite prin tot parcul, de Styria, de unele cartiere periferice din Graz sau Judenburg, sau de alte orășele subcarpatice. Scaunele împletite de pe veranda acoperită cu viță sălbatecă și cele două șezlonguri, precum și obiectele de porcelan din bufetul în stil styrian, iar cu cîteva trepte mai jos pivnița bine aprovizionată în ciuda războiului. Locotenentului Kiekeritz nu-i plac vinurile ungurești, evită și rachiul, dar comorile din pivnița domnului Szwanda îi readuc în minte denumirile vinurilor franțuzești.

preferate, cele de Burgundia, ca de pildă Gevrey-Chambertin, Morey-Saint Denis, Vosne-Romanée, Nuits Saint Georges sau Pommard (Doamne, ce n-ar da locotenentul Kiekeritz, care stă acum aici pe verandă în șezlong, încălzit de ultimele raze ale soarelui de toamnă, pentru un păhăruț de Pommard !), aproape i se strânge inima de părere de rău că nu are la îndemână o sticlă de Puligny-Montrachet, sau un vin din acelea grozave, ca Chateaufort du Pape, sau ia să ne gândim acum la vinurile de Bordeaux, să luăm de pildă un Margaux sau chiar (dar asta cu oarecare ezitare, ce să-i faci dacă nu ai la îndemână un altul) fie și un Saint-Julien sau Saint Estephe. Peste o clipă (iar soarele încălzește tot mai bine și mai tare, un fluture s-a strecurat printre razele care se înfășoară peste crengile de viță de vie, joacă și își tremură aripile albe) îi trec prin minte numele unor vinuri de Champagne, le trece în revistă, îi lasă gura apă, și brusc simte pe gîtlej gîdilitura binecunoscută, acuși, acuși începe tusea, durerea în plămîni și înțepătura ca de ghiță, dar în acest prim atac, odată cu gustul singelui, simte pe limbă gustul acelor vinuri amestecate, un fel de cocktailuri: — mmm ! Mœt et Chandon ! — ca niște semne de exclamare, ca niște virgule care despart tusea scandată, sufocările, hîrîiala, chintele spasmodice — triumfător : Piper Heidsieck ! Veuve Cliquot ! Pommery Greno ! Roederer ! — ca niște panglici atîrnate peste catafalc, peste capacul coșciugului : Cordon vert, Cordon rouge, Cordon vert, Cordon rouge ! — rouge, rouge, rouge ! — (...)

Locotenentul Kiekeritz, la prima ședință de hipnotism, organizată la gară, în odăița cu ferestrele dînd chiar spre peroane și liniile de cale ferată, atunci cînd acrobata Olga-Diana care arăta foarte prost în ziua aceea, aproape ca o bătrînică, gata adormită, o porni orbește în direcția lui, el, șezînd pe marginea biroului lîngă ușă, i se adresează așa cum fusese dinainte stabilit: — Cine ești dumneata în clipa asta ? Și, oricine ai fi, te rog să-mi vorbești despre arborele vieții. — Dar ea părea că nu-l înțelege, așa încît locotenentul Kiekeritz i se adresează cerîndu-i ajutor locotenentului Valašek, care se afla mai aproape de fereastră și privea tot timpul afară (din obișnuință, fiindcă aruncînd o privire de aici, de la această fereastră, avea timpul necesar, la fel cum izbutea și Liza Kut în cantonul ei feroviar, dar el aflîndu-se pe o treaptă ierarhică mai înaltă, să iasă în fugă pe peron și să asiste la trecerea trenului); îi spuse cu glas scăzut, dar vorbind apăsător, în mod evident enervat și surescit (avea febră mare): — Explică-i, te rog, dumneata ce doresc, eu nu sînt în stare. Nu știu să vorbesc atît de bine în afurisita ei de limbă încît să mă pot exprima suficient de limpede. — Prin urmare, Valašek începu să-i spună ceva de la distanță, fără să scape din ochi fereastra îndărătul căreia nu se petrecea nimic: munții erau luminați de ultimele reflexe ale zilei, molizii înșirați unii după alții, în rînduri

sau în procesiuni, acoperiți de chiciură, păreau ca de argint — locotenentul aruncându-și întâmplător privirile în direcția aceea gîndi într-o doară: ca un cortegiu de sfinți gotici sau un cor de seminariști. Circăreasa avea pleoapele atît de strînse, înroșite și tumefiate, încît aproape că-i tremurau genele și buzele atît de albite încît păreau vinete. Declară solemn, cu spatele spre peretele la care ajunsese tatonînd, perete plin de rafturi încărcate cu vrafuri de rapoarte feroviare prăfuite și alt soi de maculatură, întoarsă în mod evident în direcția biroului pe care ședea locotenentul Kiekeritz: — Eu sînt arhanghelul Gavril ! — iar peste o clipă, schimbînd brusc glasul și vorbind pe un ton mai înalt și plin de afectare, spuse — Ba, nu. Eu sînt Maria Egipteanca și cad în genunchi la picioarele tale, o stăpîne al meu, ca să ți le spăl și să ți le șterg cu părul meu. Mă vezi oare ? Cu buze însetate îți ating picioarele, sărut picioarele iubitului meu ! Simți apăsarea buzelor mele, doamne ? — Aceste cuvinte fură rostite pe un ton ridicat, la registrul cel mai de sus și foarte artificial. Locotenentul aproape pocni din degete de dezgust, dar tăcu stînd aplecat înainte și privind în penumbră la circăreasa din fața lui. Locotenentul Valášek se tot uita pe fereastră, iar domnișoara Irena Parafinčuk, cel de al treilea participant la ședința de hipnotism (în afara celor doi din arenă, directorul cercului și mediumul său) foarte agitată de ceea ce vedea probabil pentru prima oară în viață și care — ca o persoană ce nu credea în nimic, bănuind din capul locului de înșelăciune perechea aceea deochiată — avusese de gînd să intervină cu remarci sceptice și batjocoritoare, ba chiar să rîdă zgomotos, acum stătea reculeasă și parcă nițeluș speriată. Nu-i venea deloc să rîdă. Ședea într-un ungher lîngă bibliotecă, înfioată ca o pasăre, zburlită toată și foarte atentă, gata în orice clipă să sară de la locul ei și s-o zbughească pe ușă afară. Circăreasa însă, întoarsă cu fața către locotenentul Kiekeritz, reluă peste o clipă de tăcere, cu un glas schimbat, de nerecunoscut, cînd foșnit și răgușit ca un țipăt de copil sau de pasăre, cînd ca un horcăit de bărbat: Eu sînt rabi Hilel Levi-Szalitt, la al cărui mormînt ai fost, în localitatea Skvira din Ucraina. Da, învățăcele Alfred. Te numesc învățăcel, fiindcă încă n-ai lepădat scutecele și nici nu te-ai desprins din cocon, cum face insecta cînd se strecoară afară încetîșor, cu aripile strînse și alipite de-a lungul spatelui de la cap și pînă la coadă. Mai ești încă un tinerel necopt, în ciuda anilor pe care i-ai trăit și tocmai de aceea avea-vei parte de îndurarea iertării, fiindcă ai să mori de tînr. Da, ai să mori în curînd, în curînd. Despre asta m-ai întrebat, nu-i așa ? Asta ai vrut să afli ? Răspunsul la o asemenea întrebare ? Iată-l. Acum îl ai ! Îl ai ! Îl ai ! Apoi femeia, aplecată aproape pînă la genunchii locotenentului, care ședea tot pe marginea biroului, începu să vorbească tot mai repede dar și mai șoptit, mai de neînțeles, de fapt mormăia răgușit, de parcă ar fi rostit cuvintele unei rugăciuni, o lungă

litanie într-o limbă necunoscută locotenentului Kiekeritz, poate în ebraică — gândi el — poate în arameică sau în turcă, ea poate că a învățat această limbă colindînd cu cirul, Dumnezeu știe pe unde, dar în mod cert era o limbă inexistentă, limba moartă și artificială a cabalei, pe care poate c-o slujea, poate că i se închinase de mult și pentru totdeauna. Litania se încheie cu un zgomot de parcă s-ar fi înecat, sau cu un soi de sughițat, iar la urmă cu o tăcere deplină. Femeia stătea în continuare aplecată în fața locotenentului Kiekeritz, părul îi lunecase de-o parte și de alta a feței atîrnînd pînă la podea iar ochii îi avea închiși. Atunci se apropie de ea cu pași energici, în lansade ușoare, așa cum se deplasa mereu, directorul, și îi trase cu putere o palmă peste obraz. Se desmetici numaidecît, deschise larg ochii cu desăvîrșire goi — în pupilele ei de sticlă locotenentul zări pentru o clipă reflecție lămpile de pe peronul gării — își aruncă părul pe spate, apoi întinse un braț și trecîndu-și pletele pe umărul drept, fără să rostească nici un cuvînt, începu să le împletească strîns într-o cosită pe care o prinse apoi în creștet. Domnișoara Parafińczuk spuse cu glas tare: — Nu m-aș fi așteptat niciodată la ceva de felul ăsta. Măi să fie ! — Dar nu-i răspunse nimeni, așadar Irena, nespuse de curioasă și la fel de excitată, îl întrebă pe locotenent: — Domnule, Herr Oberleutnant, într-adevăr l-ați întîlnit în Ucraina pe acel rabin despre care v-a vorbit ? — Nu, domnișoară, a murit acum o sută de ani.

Iar a doua zi, sau poate că lucrurile s-au petrecut peste vreo trei, patru zile, cînd vremea de toamnă s-a schimbat brusc, cum se întîmplă de obicei la munte, și peste poieni s-a arătat soarele iar prin văi s-a încălzit, domnul locotenent Kiekeritz hotărî să facă pe jos o plimbare pînă la versantul care se afla mai sus de torent. Luă cu el, ceea ce nu i se întîmpla prea des, o carabină scurtă de cavalerie, pe care și-o adusese din expediția de vară în Podolia și Ucraina. De la domnul Szwanda împrumutase mai de mult o lunetă și o montase la carabina Mannlicher. Era o armă excelentă, de precizie, deși fabricată în serie încă în timpul războiului, în fabricile de armament din sudul Austriei. Locotenentul o folosisese de două, cel mult de trei ori. Odată lîngă Kamenitz-Podolsk, cînd, aflîndu-se lîngă o viroagă, zărise cum se înalță un erete care se aținuse undeva în vale, pe fundul rîpei năpădită de gherghine și scoruși și se ivise la înălțimea ochilor locotenentului, dorind să se avînte cît mai repede în țării: Kiekeritz ochi și trase fără să presupună că a nimerit pasărea în zbor. Ceilalți doi ofițeri, care stăteau lîngă el, chiar spusese că ceva pe tema asta, dar, ce întîmplare neobișnuită, pasărea lovită de moarte se legănă în văzduh, întinse aripile ei mari, cenușii și se prăbuși ca o piatră pe fundul rîpii, unde se închise asupra-i rămurișul des. Ofițerilor nu le venea să-și creadă ochilor. — Ești un adevărat maestru, Frédi ! Habar n-am avut ! Și așa mai departe. Iar

el pipăi doar cu degetele copia micuță a Dianei din Efes, învelită într-o bucată de fașă, pe care o ținea în buzunar. Neîndoios ea era aceea care-i conducea și privirea și brațul. Era gata să jure că așa era. Iar a doua oară, lucrul s-a petrecut cu câteva săptămîni mai tîrziu, undeva dincolo de Fastov, în apropiere de Bielo-Tercovsk, cînd, călărind în galop, se pomenise în dreptul unui ins care fugea cît îl țineau picioarele, făcînd parte desigur dintr-o ceată pe care ulanii o zdrobiseră cu puțin mai înainte iar acum îi luau prinși pe fugari. Locotenentul Alfred Kiekeritz în șa, iar celălalt alături, pe jos, de-a lungul șanțului peste care, probabil cuprins de panică, nu era în stare să sară spre a se piti în lanul de grîne ce se întindea de cealaltă parte a acestuia sau poate că nici nu-l observase; atunci locotenentul, strigînd ceva ce nu avea nici o legătură cu situația dată, poate « Habe die Ehre ! » — lăsînd pentru o clipă să-i scape din mînă frîul calului care galopa înainte cu capul lăsat și coama în vînt, își încărcă arma, se aplecă și trase, de fapt fără să ochească, cu o singură mînă, cum își amintea din cărțile lui Karl May despre indieni și cowboy. Dar nu nimeri. Glonteie șuieră deasupra capului fugarului, locotenentul trase frîul strigînd — prrr . . . — și atunci celălalt dintr-un salt trecu șanțul izbăvitor și se afundă în grîul care-și clătina tulpinele, iar după aceea rămase nemișcat. Pentru a treia oară Kiekeritz trase în aer, drept vivat.

Așadar era o zi (poate ultima din acea toamnă precum și din acel război) de adevărată toamnă de aur. Fagii erau roșii și arămii. Printre ei moli-zii stăteau smirnă cu verdele lor succulent, zvelți și avîntați, gotici — cum obișnuia să spună locotenentul. Încălzite de soare, își risipeau miresmele tufele de cîmbrisor, care începeau să se usuze, și niște ierburi desfrunzite dar încărcate de semințe, de fructe și de conuri mici. Iar cerul era pur, azuriu, fără nici un nor. Uneori foșnea ceva în iarba uscată, poate un șoarece de cîmp sau mai degrabă de pădure. Locotenentul urca muntele pieziș, pe o potecă pe care o cunoștea perfect. Se plimbase de nenumărate ori prin părțile acelea cu domnul Szwanda, brigadierul silvic. Umblase pe acolo și singur, și nu o dată. Se simțea deosebit de vioi. De două zile nu mai avea febră, ba chiar încetase s-o mai măsoare, în ciuda prescripției și stăruințelor doctorului Stieglitz, de câteva zile nu mai avusese nici accese de tuse. În asemenea clipe fericite poți uita de boală, o poți renege, poți chiar să-i contesti existența inoportună. Poți crede într-o miraculoasă și neașteptată însănătoșire. Iar locotenentul Kiekeritz se prea poate să fi procedat astfel.

Cînd trecu de culmea împădurită, acoperită acum, după tăierea ce avusese loc cu trei ani în urmă, cu un făget des și tînăr presărat de cîte un platan sau de cîte un molid, de un verde intens în această mare de culori de toamnă — de la carminul întunecat, trecînd prin toate nuanțele de roșu,

ca recifii de corali și ierburile roșietice sau pătate cu roșu, pînă la galbenul ca lămîia sau ca sulful — și o porni pe o potecă aproape netedă care șerpuia de-a lungul crestei, undeva spre satul Ilnik, auzi un foșnet în hățiş și crezînd că a surprins un pui de cerb, o căprioară sau poate chiar un porc mistreț, se opri îndărătul unui trunchi cenușiu și neted de fag și încetișor, cu băgare de seamă, să nu sperie sălbăticiunea, prinse să tragă de pe umăr cureaua carabinei. Era liniște, doar hăt departe, pe culmea alăturată care cobora pe o pantă lină în vale, cînta o pasăre. În acest anotimp? — se miră locotenentul și așteptă, în continuare. Chiar atunci, undeva mai în vale, cu mult mai jos de locul unde se afla, pe muchia muntelui, zări o siluetă care parcă din cauza căutăturii lui se opri, ba chiar se chinci. Dar după aceea se sculă în picioare. Atunci locotenentul Kiekeritz recunoscă pe un tînăr prizonier rus, pe care-l mai văzuse de multe ori lîngă joagăr, la torent. Se numea, dacă locotenentul ținea bine minte, Mihailo, și era parcă originar din Basarabia. Locotenentul înălță ușurel carabina și-l privi pe fugăr prin lunetă. Nu încăpea nici o îndoială că Mihailo fugise din lagărul de lîngă joagăr, poate pe cînd lucra la tăierile din pădure, și că avea de gînd s-o ia prin munți și prin păduri ca să ajungă la el acasă, așa cum făcuseră mulți alții dintre tovarășii săi. Acesta are măcar toate șansele să ajungă acasă pînă nu începe viscolul și gerul — gîndi locotenentul Kiekeritz, căutîndu-l cu privirea în cătare pe fugărul pe care-l pierduse pentru o clipă în desișul de aramă. Basarabia? Nu era chiar atît de departe, mai ales pe o vreme ca în ziua aceea. — Îl văzu pe Mihailo cum se apleacă peste șuvoiul apei, curgînd în meandre prin valea strîmtă și cam întunecoasă. Dar acolo unde stătea prizonierul — printr-o spărtură a trunchiurilor înalte de molid — bătea soarele și era lumină. Un mănunchi întreg de raze cădea asupra prizonierului așa cum în vechile tablouri pictorii medievști zugrăveau o rază luminoasă îndreptată spre sfîntul lor patron. Prizonierul, nu încăpea nici o îndoială, era tînăr și frumos. Acum, după ce-și trăsese peste cap cămașa de culoare cafeniu-verzuie dintre cele pe care le furnizau anume pentru prizonieri întreprinderile de echipament militar, stînd aplecat, cu torsul lui alb și gol licărind în soare, fără să știe că este observat cu interes și cu admirație dar și cu o pasiune abia născîndă, de un caracter încă neprecizat, luă apă în căușul palmelor pentru a și-o turna apoi peste umeri și piept. La un moment dat (iar locotenentul Kiekeritz continua să privească prin lunetă cu o fascinație tot mai puternică), flăcăul își îndreptă spatele și se întoarse cu fața spre culmea pe care, îndărătul unui trunchi gros de fag cu coaja cenușie și lucioasă, stătea locotenentul cu patul carabinei lipit de umăr (resimțea fizic această apăsare și o sporea cu bună știință) cu țeava mai jos de lunetă, îndreptată spre pieptul alb al flăcăului. Kiekeritz muta țeava puștii odată cu luneta prin mișcări neînsemnate,

privind neconținut prin orificiul rotund apărat de un inel de cauciuc care îl apăsa pe frunte între sprâncene, mișcând Mannlicherul când spre dreapta, când spre stînga. În lentila rotundă, ca într-o ramă, luneca totodată crucea închipuită de cele două sîrmulițe ca niște fire de păr nespuse de subțiri. Locotenentul trecea cu privirea încetișor și de foarte aproape peste pieptul băiatului, sfîrcul stîng, apoi peste cel drept, de un roz deschis pe fondul alb al pielii. Ai fi zis că pîndește nu pe un băiețandru ci pe o față. Acolo, sub sfîrcul stîng, se afla inima. Privind cu fervoare și cu atenție încordată pînă la durere, locotenentului i se părea că-i vede bătăile inimii pulsînd ritmic sub piele. — Da, tinere, al meu prieten, în loc să țintesc în direcția ta de la distanță, preferam să-mi apăs gura însetată de spatele tău gol, să-ți simt umerii înfiorați de plăcerea alintărilor, să-mi plimb încetișor buzele pe dunga șirei spinării sau să-ți sărut cu umilință pieptul tînar ca să simt gustul pielii tale. Păcat! de mii de ori păcat. Ai fost neprecaut întorcîndu-te spre mine cînd m-ai zărit lîngă trunchiul fagului și spre nenorocirea ta, lafel ca Acteon cînd a zărit-o pe Diana la baie, singur ai pronunțat împotriva ta sentința. — Locotenentul Kiekeritz simțea crescînd în el tensiunea ca o durere ascuțită, încît scrîni din dinți și chiar în aceeași clipă privirea lui întîlni ochii celui alt care, îndreptîndu-și spinarea, rămase înlemnit strîngînd cămașa în mîinile lăsate în jos. Doar vîntul îi clătina smocul de păr blond de pe frunte. Atunci porni și glonte și locotenentul Kiekeritz simți numaidecît o ușurare. De parcă o pleoapă grea și neagră ar fi fost dată în lături și brusc ar fi bătut înăuntru lumina. Își încărcă iar carabina și zvîrli cu vîrfurile cizmei tubul gol și lucitor. Apoi se întoarse și începu să coboare panta în direcția orașelului și a joagărului. Undeva pe aproape, în aluniș, auzi cîntecul aceleiași păsări.

Dar umblînd astfel, rătăci (se întuneca devreme, iar muntele arunca o umbră lungă peste vale) sau poate zăbovi anume dorind să-și mai continue plimbarea de dragul sănătății, să aspire aerul proaspăt care, cu fiecare inspirație îi umplea plămînul, de parcă ar fi sorbit cu violență apă rece de izvor. Coborînd panta pieziș, poticnindu-se de rădăcini, își spuse amintindu-și un verset citit sau auzit: « L'assassinat est, c'est connu, l'un des beaux arts » — și ridică din umeri: cunoscut? de ce cunoscut? de unde să fie cunoscut acest dicton privitor la trăsăturile artistice ale acțiunii uciderii, ba — mai rău chiar — ale asasinatului? Și în timpul unor operațiuni militare ce poate fi considerat omor, legat strîns de orice luptă armată și ce anume devine crimă? Capodopera morții? Un nonsens? Numai Dumnezeu o știe! Toate astea au un gust pe care l-aș denumi străpezeală, iar tonul l-aș defini drept de rău augur, ceea ce nu numai că nu coboară dar în mare măsură înalță scara experiențelor. În ciuda toamnei bogate din jurul său, a gamei cromatice, adevărată expoziție de compoziții în culori risipite

prin munți, versante, râpi și platouri înalte și întinse cît cuprindeai cu ochiul, se simți brusc foarte străin în acest peisaj plin de frumusețea toamnei, azvîrlit în mod absurd pe un țarm pustiu. Iată, se vede pe el însuși îndreptîndu-se spre plaja pustie de pe malul mării, un mal care este totodată trist și sclipitor din cauza a milioane de fărîme luminoase, un roi de stelute mici. Se îndepărtează și se vede pe el însuși pierind în perspectiva serii: e tot mai mititel, mai însingurat și la urmă dispare. Iar valul, cu un clipocit blînd alungă spuma și spală urmele de pe nisip. Să fie Adriatica lui natală? Soarele tocmai a alunecat îndărătul unei coame muntoase și în vale e întuneric. Departe, în spărtura creată de două povîrnișuri aplecate către rîpa șuvoiului, se ivi o stea mare, verde. Locotenentul Kiekeritz cuprins de o bruscă slăbiciune se sprijini de trunchiul unui molid și privi într-acolo, avînd steaua chiar în față: să fie carul Dianei? caleașcă sau mai degrabă pasărea Dianei, zeița morții? Oare există cu adevărat o stea sau o întreagă constelație consacrată ei? — Nu știa, nu izbutea să-și aducă aminte deși, încă din școală, avea faima că e în stare să enumere oricînd toate planetele, toate constelațiile mai mari, ba chiar sistemele planetare. Iar acum avea un gol în cap. Îl cuprinsese o însingurare atît de mare încît se simțea deznădăjduit. De s-ar putea înapoia cît mai repede la Graz, la mama lui, să se ascundă acolo ca o sălbăticiune într-un bîrlug, să răsufle în liniște și
• departe de orice primejdie.

Tot coborînd mereu, după o clipă de odihnă pe un întuneric deplin, se pomeni pe taluzul gării, în fața gheretei feroviare cu numărul doi. Prin urmare totuși n-am greșit drumul — gîndi traversînd taluzul și șinele de cale ferată. Privi cu băgare de seamă în jur, ținînd Mannlicherul în mînă; uitase să-și treacă curelușa peste umăr. Era liniște, ca de obicei se auzea doar zbîrnîitul sîrmelor care uneau aparatul de transmisie din gară cu cea mai apropiată rampă; un bîzîit slab de parcă ar fi roit niște albine sau bondari. În stînga, sus pe cer, alături de cealaltă stea consacrată zeiței Diana, se zărea un al doilea punct verde: semaforul indicînd cale liberă. În curînd are să treacă un tren — gîndi Kiekeritz și se uită la ceas, dar era prea întuneric ca să-și dea seamă cît era. Atunci îi trecu prin minte că poate steaua cea verde și ochiul semaforului erau unul și același lucru, că i se păruse doar că vede o stea. Oricum, amîndouă indicau cale liberă — întrebarea era: încotro?

Ghereta cantonului era luminată, Liza Kut, impiegata, aplecată peste un lighean mare de tablă așezat pe un scaun, spăla rufe. Aruncă o privire pe fereastră și-l recunoscu pe locotenentul care cobora taluzul drept în fața ei, pe Marte, zeul războiului sau pe vreun erou antic oarecare. Liza citise cîte ceva pe tema asta pe vremea cînd citea cărți împrumutate de la învățătorul din satul Felizienthal. În locotenentul Kiekeritz recunoscu o

făptură cel puțin divină, în orice caz cu câteva trepte superioară altora în ierarhia divinităților războinice masculine, de pildă locotenentul Valașek. Trebuie s-o recunoaștem, locotenentul Kiekeritz se înfățișa într-adevăr atrăgător și foarte viril, dar nu asta o fascina pe Liza Kut. Știa, își dădea seama perfect, că un asemenea bărbat nu este și niciodată nu va fi pentru ea. Ar fi putut deveni — printr-o mare și nemeritată îndurare a Celui de Sus — cel mult sluga lui plecată, roaba care așteaptă plină de dor orice poruncă a stăpînului. Își închipuia — ba în ultima vreme se văzuse făcînd-o limpede în vis — cum spală rufăria locotenentului, iar după aceea cum o calcă atent, cu grijă, să n-o pîrlească. În locul rufelor din fața ei aparținînd șefului de jandarmi, Ivan Pelehatî, care în ultima vreme îi tot dă să spele lingerie murdară. Două, trei cămăși militare, două, trei perechi de izmene lungi, calde. Acum aceste rufe rămăseseră să se moaie în lighean, iar Liza Kut își șterse iute mîinile mari și osoase de proprii ei pantaloni, pe care în ultimul timp îi purta la slujbă, fără măcar să-și dea seama că era unica femeie în pantaloni pe o distanță de cîteva județe și că devenise subiectul multor remarci neplăcute, ba chiar stîrnise indignarea unora. Se repezi afară pe ușa gheretei și luă poziție de drepti în fața celui care venea pe taluz, de parcă i s-ar fi arătat arhanghelul Gavril binevestindu-i ceva al cărui tîlc nu l-ar fi putut desluși nici măcar în închipuire. Poate o zămislire fără de prihană, săvîrșită din marea ei dorință și din privirea lui zăbovind asupra ei. Stătea dreaptă și serioasă, cu sprîncenele strînse, privind cu credință în ochii zeității ce venea în direcția ei. Iar el, la un pas distanță, se clătină brusc pe picioare sau poate că se poticni în beznă de ieșitura vreunei pietre, pierzîndu-și echilibrul într-o asemenea măsură, încît se sprijini cu toată greutatea trupului de cea care îl aștepta în întuneric. Patul carabinei o lovi dureros în pîntece, dar ea nici n-o băgă de seamă. Nu îndrăznea să-l îmbrățișeze, nu știa ce trebuie să facă, simțea că el își pierde puterile, că se clătină, iar la urmă că rămîne agățat de ea, că horcăie ținînd pleoapele strînse. Se decise repede și apucîndu-l cu putere îl duse în canton; cu multă băgare de seamă îl culcă pe patul ei îngust de campanie, acoperit cu o pătură cenușie purtînd inițialele căii ferate. Înăuntru nu ardea decît o luminare așezată pe podea, era cam întuneric, iar prin ușa întredeschisă pătrundea un curent înghețat. Și de aici se vedea atîrnînd sus lumina verde a semaforului. Așadar, Liza Kut, trăgîndu-și mîinile de sub spinarea locotenentului, se gîndi cuprinsă de panică că trebuie să se grăbească să iasă pe ușa afară ca să apuce să ia poziție de drepti împreună cu felinarul ei, pentru că peste un minut, sau poate chiar mai puțin, avea să treacă pe acolo un tren special, despre care fusese încunoștințată la gară. Urechea ei experimentată, în stare să prindă orice sunet și orice foșnet, captase freamătul șinelor și un dudit înăbușit care se tot apropia. Chiar

și jandarmul Pelehati, când îi încredințase rufele să i le spele, îi mărturisese că era un tren extrem de important, că în acest tren călătoresc ofițeri de rang superior, pasămite chiar cineva de la statul major german. Și Pelehati, spunându-i ceea ce de fapt nu trebuia să divulge oricui, îi făcu cu ochiul, apoi își apăsă un deget pe buze: — Dar, ssst ! . . . E secret, înțelegi ? Nimănu-i nici un cuvînt, că altminteri ordon să te spînzure chiar aici, de prima creangă din margine, cu capul în jos, înțelesu-m-ai ? și rise înveselit de gluma bună, apoi o bătu pe umăr. Liza stătea cu brațele încărcate de rufe murdare, cu șapca ei de feroviară pe o parte și se uita la Pelehati dînd din cap că a înțeles, că știe prea bine și n-are s-o destăinuie nimănu-i, de-ar fi s-o ardă de vie. Așa e ea, dîrză și credincioasă, dar și vigilentă. Ei, și acum, era cît pe ce să nu ajungă la vreme. Ce rușine ! Așa încît, uitînd pentru o clipă de musafirul ei neobișnuit, se repezi pe ușa deschisă aproape în clipa în care locomotiva trecea în goană prin fața cantonului numărul doi, stîrnind un curent de aer care-i smulse șapca din cap și-i suflă într-o parte o șuviță de păr. Ferestrele vagoanelor puternic luminate, parțial acoperite de perdele, în unele dintre ele figuri de militari, cineva făcîndu-și loc să treacă pe coridor în direcție inversă cu mersul trenului și privind-o stăruitor pe Liza, de parcă ar fi ținut cu tot dinadinsul să n-o piardă din ochi, ultimul vagon, cel de serviciu, cu felinarul clătînîndu-se la capătul trenului, care tocmai părăsea peronul gării, apoi se aude șuieratul trenului atît de familiar Lizei, știrea azvîrlită de mecanic, mesajul sonor sau un salut aruncat în treacăt, deci printr-un gest reflex, așa cum o făcea întotdeauna, strînge buzele pentru a fluiera, îl acompaniază, iar după aceea amintindu-și brusc cine zace pe patul ei de campanie, se înapoiază în goană, uitînd să tragă după sine ușa cu geam.

Iar acolo, în încăperea semiobscură, culcat cu fața în sus pe pătura cenușie cu inițialele căilor ferate, trage să moară neobișnuitul oaspete al Lizei Kut, impiegata de la cantonul Tu-2.

Da, nu mai încapă nici o îndoială: domnul locotenent Alfred Kiekeritz zăcînd pe spate își apăsă mîinile pe pieptul de pe care și-a rupt bluza de ulan, puloverul cald și cămașa de lînă, smulgînd și cîțiva nasturi. Horcăie. Ține ochii larg deschiși, niște ochi sticloși. N-a observat-o sau n-a recunoscut-o pe Liza, care în primul moment și-a pierdut capul cu totul, alergînd cînd spre dreapta, cînd spre stînga în odaia strîmtă, iar acum se apleacă peste bolnavul pe care încearcă cu gesturi stîngace și colțuroase dar și delicate, pe cît îi stă ei în putință, să-l readucă în simțiri. — Herr Oberleutnant ! — șoptește întruna, stînd acum chincită lingă bolnavul care se îneacă brusc, se sufocă, scoate niște sunete răgușite, tipătoare, dar a reușit sau măcar a încercat să se sprijine într-un cot. Din gura lui întredeschisă țîșnește sîngele întunecat pe podea și peste mîinile Lizei care-i susține

capul prăvălit neputincios într-o parte. Ce să facă? se gîndește ea cuprinsă de panică. — În ce fel să-l ajute? Să dea de știre la gară? Dar îi e strict interzis să-și părăsească postul de lingă șinele de cale ferată, și acuși, acuși, peste cîteva minute va trece pe aici mărfașul dinspre părțile ungurești, de la Ujok. Un medic? Dar cum? N-are legătură telefonică cu gara. Să iasă în fața șinelor și să facă semn cu felinarul? — Nu se poate decide în niciun fel. Hemoptizia, iată, s-a oprit, bolnavul e slăbit, a căzut pe spate, a mișcat picioarele de parcă ar fi vrut să le strîngă, dar n-a făcut decît să se întoarcă pe o parte și spune cu tonul lui obișnuit, pe neașteptate, de parcă abia acum și-ar fi dat seama pe cine avea în fața sa: — Ești oare slujitoarea zeului Set? — Dar ea nu înțelege, deci se aplecă deasupra lui mai tare așteptînd, poate are să repete, iar el, ascunzîndu-și fața în palme, rosti tare și foarte deslușit: Prostii! Toate nu-s decît prostii. E absurd! — După aceea, se vede că neliniștit de zgomotul pe care-l făceau știuleții de porumb atîrnați în tavan ca să se usuce, o întrebă: — Ce ciocănește așa? E o barză? Sau un schelet de carnaval? — Atunci, Liza, fericită că în sfîrșit a priceput ceva și a stabilit o legătură cu oaspetele ei, că poate că el nu stă chiar atît de rău cum a crezut la început din moment ce vrea să știe niște lucruri atît de neimportante, îi spuse repede: — E cucuruz, pus la uscat pentru sămînță — și adăugă, schimbînd cuvîntul local cucuruz pe care îl folosisese în fraza germană cu termenul german « Mais », de teamă că idolul ei nu va ști despre ce e vorba. Iar el, peste o clipă, vorbindu-și singur parcă, zăcînd cu capul ridicat și cu ochii în tavan, ațintiți la știuleții de porumb clătinați de curentul de aer rece ce se strecura pe ușa întredeschisă, mormăi parcă uimit: — Cucuruz? Cucuruz? Kiekeritz? Cucurigu? Kikiriki! Amuzant, absurd și foarte comic! — și ceva ca un rîs înăbușit începu să-i gîlgîie în gîtlej, dar chicotitul se preschimbă într-un nou atac de tuse și sîngele țîșni iar pe podea în timp ce bolnavul se prăbușea neputincios pe spate.

Atunci Liza luă hotărîrea eroică de a-și părăsi postul, a-l lăsa de izbeliște în ciuda interdicției și a regulamentelor și, aplecîndu-se, se vîrî cu spinarea sub bolnav, îl sîltă fără efort — locotenentul, deși svelt ba chiar subțire, era un bărbat mare și greu, și trecîndu-și brațele lui pe după gît îl duse la gară împleticindu-se, poticnindu-se de pietre, gîfîind de efort. Cînd ajunsese, îl culcă pe divanul din fața patului de campanie pe care dormea șeful stației, locotenentul Valašek. Își privi mîinile, erau lipicioase de sînge, aproape negre, ca mînjite de smoală. După aceea, locotenentul trebui dus în odaia lui de la hotelul lui Wasserzug. În timpul ăsta, Valašek căuta la telefon medicii. Stieglitz nu era acasă. Din fericire îl găsi pe colegul acestuia, pe Schumann. Dar pînă să se ivească cu gentuța lui medicală în mînă și stetoscopul vîrît în buzunarul paltonului, pînă să ajungă la hotel și locotenentul Valašek — șezînd jos în hol, bătrînul Izaak Roth, împreună cu negus-

torul Moise Trau din Vechiul Sambor, discutau despre ultimele știri politice, aduse chiar atunci de la Lvov de către oaspeții nou-veniți la hotel — și nu orice fel de oaspeți ! sosise chiar în ziua aceea moșierul din Jaworî, domnul Engländer, precum și cineva încă mai important, însuși domnul Towarnicki din Sokalik, un purăt din cei mari : nu numai chereștea dar și petrol — așadar cînd cei doi o văzură pe Liza ducînd în cîrcă în nesimțire pe chiriașul de la camera numărul unu — trăiește ? Nu cumva a murit ? se stîrni zarvă. Amîndoi — Roth în halat și tichie pe cap, cu peișii cărunți răsfirați și Trau în caftan lung și pălărie neagră de fetru — începură să strige care mai de care în idiș, după aceea în germană ca să-i poată înțelege Liza Kut : Ce s-a întîmplat ? de ce aici ? proasta ! la-l și du-l de aici, tu . . . ! Avem așa niște musafiri importanți și ea vine aici cu asta . . . Kaput ! Războiul s-a terminat ! Auzi ? Schneller ! Schneller ! Haide, ia-l de aici ! — și nu se știe cum s-ar fi isprăvit întreaga tevatură dacă nu-și făcea intrarea tocmai atunci Valašek împreună cu doctorul Schumann. Iar după aceea, cînd bolnavul a fost urcat la etaj, se ivi și doctorul Stieglitz, foarte mîhnit, și infirmiera Irena Parafrînczuk. Lîngă patul pe care a fost culcat locotenentul în nesimțire, pe un scaun, se afla o lumîinare aprinsă. În restul încăperii era întuneric, iar îndărătul ferestrelor norii acoperiseră cerul și începuse să ningă. Și așa avea să cadă zăpada timp de cîteva zile, pînă ce se strînseră mormane întregi de nămeți pe drumuri și linii ferate. Iar războiul se isprăvise.

Chiar atunci, pe adresa mamei locotenentului Alfred Kiekeritz, doamna Iulia Kiekeritz, locuind la Graz, poștașul aduse un nou pachet de la fiul ei, conținînd trei icoane și o gravură nu prea mare reprezentînd o scenă mitologică. Cînd poștașul plecă, ea așeză icoanele una lîngă alta, la rînd, și se instală pe un scaun în fața lor. Își amintea icoanele din tinerețea ei, cînd împreună cu soțul, un militar, stăteau pe la diverse garnizoane din Bosnia și Banat. Își aminti deasemenea, nu se știe de ce, un vers, sau poate că era textul unui cîntec, a cărui melodie o uitase, scris în limba ei maternă, slovena : « a murit Konda, fiul ei unic, de el mama nu vrea să se despartă, în umbra portocalului de aur, sub un colnic, îl așează în groapă ». Se luă cu mîinile de cap, îngrozită : — Ce m-a apucat ? Freddi al meu trăiește și are să se înapoieze în curînd, multiubitul, unicul meu fiu, fiindcă războiul se va sfîrși. Atunci am să-l strîng la pieptul meu și ne vom așeza amîndoi chiar aici, în același loc, lîngă icoanele pe care le îndrăgește atît de mult și alte tablouri, și el are să-mi povestească totul, așa cum un fiu se mărturisește mamei sale.

Dar, la data aceea, locotenentul de ulani Alfred Kiekeritz nu mai trăia. Brigadierul silvic Szwanda dădu scînduri de la joagărul care nu mai lucra, pentru că muncitorii se risipiseră, iar pe prizonieri îi pusesese în libertate

domnul Szwanda el însuși, să se ducă mai iute acasă, ba chiar îi ajută să se urce în vagoanele ce se îndreptau către răsărit; domnișoara Irena Para-
fińczuk permise, în calitatea ei de proaspăt șef de gară, să fie încărcat
coletul în vagonul gol purtînd tăblița: « Vierzig Mann oder sechs Pferde »,
și acesta să fie atașat de trenul care urma să plece la Budapesta via Ujok
— Kis Várda — Debreczin, iar de acolo să meargă poate pînă la Viena.
Transport de evacuare. Dar va ajunge oare la destinație, și cînd? În situa-
ția dată nimeni nu putea să prevadă nimic. Trenul fusese format undeva
la Stanislawow sau Colomeia pentru un regiment maghiar care se înapoia
în Ungaria de pe frontul de răsărit, ce încetase să mai existe. Soldații
își pusese războierii tricolore în locul insignei chezar-crăiești. Irena voia
să scape de ei cît mai repede. Ajutorul ei, Ivan Pelehați, care și pusese pe
șapcă însemnul cu trei colțuri ucrainean, așînderea. Maghiarii se răs-pîndi-
seră nu numai prin gară dar prin tot orașelul, în căutare de hrană. N-are
decît să plece odată cu ei și această ladă, încropită de bine de rău din
scînduri negeluite, legată de bine de rău cu sîrmă, neetanșă, asta era sigur,
dar din fericire e ger, să se ducă cu Dumnezeu, dar cît mai iute! La gară
e harababură, nimeni nu știe nimic, trenurile circulă cu întreruperi mari,
se știe doar atît că la Lvov și Przemyśl, pare-se, se bat ucrainenii cu
polonezii, iar polonezii parcă vin și dinspre Ustrzyk și dinspre Dobromila.
Irena nu părăsește nici o clipă telegraful. Soarbe un ceai de ierburi și
fumează țigară după țigară.

Și așa s-a făcut că, lîngă mortul culcat cu fața în sus în ladă, veghea
doar credincioasa slujitoare a zeului morții, Liza Kut. Îmbrăcată cu haina
de feroviar, se așezase în vagon pe ladă și stătea de pază ca un cîine. Cineva
o tot întrebă ce duce acolo. Încercase să se uite în ladă prin crăpături.
Adulmeca. Un altul o sfătui să facă pe scînduri un semn oarecare, cel mai
bine era să deseneze o cruce. Mă rog, dar cu ce? N-avea nici vopsea și nici
măcar smoală. Dar luna veghea și o ajută. Liza desenă cît putu ea mai bine
pe capacul lăzii literele I.N.R.I., așa cum văzuse undeva. Scrise cu degetul,
muit în propriul ei period pe care i-l pornise luna, sau poate Diana, zeița
morții. În ladă fuseseră puse la repezeală, trîntite cum s-a nimerit, cîteva
cromolitografii, două-trei icoane, precum și încă, înfășurată strîns într-o
bucată de fașă, o miniatură, copie după Diana din Efes. De fapt, în primul
moment, doctorul Stieglitz luase din peretele camerei cu numărul unu
de la hotelul lui Wasserzug litografia *Salomeea*, cu intenția de a o restitui
acasă soției sale care, bănuia el, i-o luase în nume de rău că dăduse din
casă tabloul adus cîndva de fiica lor de la Lvov. Mai tîrziu, totuși, după o
scurtă ezitare, renunță la intenție, și *Salomeea* fu depusă pe fundul coș-
ciugului la picioarele mortului. Scîndurile erau negeluite, oricînd se putea
ciocni în ele pentru a alunga spiritele rele.

Ei, și trenul se urni din gara Turka, iar în ziua de 17 noiembrie 1918 trecu punctul de graniță Ujok, unde un grup de oameni măturau zăpada adunată pe linii de viscolul din noaptea precedentă. Cineva spunea că în văile maghiare, dincolo de Ungvar, încă nu căzuse zăpadă și era destul de cald. Liza, stînd așezată pe ladă, ghemuită de frig în haina ei subțire, se hrănea cu salam din carne de cal cu care o trataseră soldații.

În munții din jur, la trecătoarea din Ujok era iarnă. În toți Carpații era iarnă. Așa de pildă, la Matkow, la conacul încăpător și scund din care moșierii se mutaseră de mult la Kowenic, dincolo de Sambor, în casa pustiiată de iarna din 1914 spre 1915, prin ferestrele fără geamuri, ba chiar și fără cercevele, ninsese înăuntru din abundență, așa încît în fosta sufragerie și în salonul cel mare unde se mai păstrase încă neatinsă splendidă sobă de teracotă din secolul optsprezece, se iviseră spărturi transversale. Iar în bufetul făcut la Gdansk, unica mobilă salvată ca printr-o minune, decît că-i lipsea ușa de jos — se cuibăriseră lupi. Lupoanca îngrămădise din toate părțile cîrpe și hîrtii și dăduse naștere la patru pui frumoși cu blană pufoasă, după ce le așternuse un culcuș în bufet. Acum e pašnic aici, liniștit și foarte luminos, aproape că te ustură ochii de albeața zăpezii.

Cînd trenul care venea din Galiția în Ungaria intră pe peronul gării Ungvar, numită și Uzhorod, se luminează, ninsoarea stătuse și se arată soarele. Apoi trenul porni iar și se făcu noapte. Liza Kut coborî de pe ladă și privi prin spărtura din ușa vagonului: departe, în zare, lumina vîrful muntos Vihorlat, alb de zăpadă, licărind în bătaia lunii ca un vulcan de argint. Trenul își spori viteza coborînd în pusta maghiară.

Liza își suflă în degetele înțepenite, roșii de frig, pleacă de lîngă ușă, o trage bine și dîrdîind, clănțănind din dinți, se pregătește să se culce peste haina azvîrlită pe capacul lăzii. Peste lanțul muntos, în depărtare, vîntul împrăștie și alungă constelațiile de stele ale pădurii. S-a lăsat gerul din zorii zilei.

În românește de OLGA ZAICIK

JANUSZ MAJEWSKI

LECȚIA DE LIMBĂ MOARTĂ în versiune cinematografică

exclusivitate Secolul 20

Trebuie să mărturisesc că mă aflu într-o situație destul de dificilă: urmează să scriu despre o carte și despre ecranizarea ei, adresându-mă unor cititori care, cel puțin deocamdată, n-au văzut acest film și e de presupus că n-au văzut nici unul dintre celelalte filme ale mele, ivite în baza unor cărți, deci a literaturii.

Știu din proprie experiență, că ori de câte ori se toarnă un film după un roman cunoscut, imediat se pun întrebări de tipul: de ce tocmai cartea asta? ce anume l-a atras mai mult în această carte pe regizorul filmului? Dar înainte de a răspunde la ele, aș dori să explic în câteva cuvinte de ce adaptez literatura la film, de ce o relatez prin intermediul peliculei, de ce mă străduiesc să obiectivizez, mai bine zis să impun propria mea viziune subiectivă despre personajele, locurile, atmosfera și ritmul întâmplărilor, unui spectator care are despre toate acestea propria sa imagine, care-și poate viziona propriul «film» în închipuirea sa.

Poate tocmai ca să mă confrunt cu închipuirea spectatorului-cititor, cu viziunea sa, cu versiunea sa asupra cărții, să-l provoc, să-l propun un anumit joc, un sistem, un fel de convenție în baza căreia se va purta disputa noastră cu privire la lectura adecvată a cărții. După părerea mea, este un *fair play*, chiar mai *fair* decât atunci când filmul ia naștere după un scenariu original pe care nimeni nu-l cunoaște dintr-o lectură anterioară. Spectatorul care vine la cinema să-mi vadă versiunea cinematografică a unei cărți pe care el o cunoaște, este pentru mine mai interesant, pentru că este mai exigent decât acela care nu cunoaște cartea, iar dacă cel din urmă va simți nevoia s-o citească după ce a văzut filmul, e și asta ceva.

Sinceritatea mea ar fi și ea parțială dacă n-aș mărturisi că, în afara acestei moti-vări destul de conceptuale, mă determină de obicei nevoia cu totul banală de a povesti altora despre ceva ce m-a încântat, m-a fascinat, ce-am îndrăgit și aș dori să îndrăgească și alții. Așa s-a întâmplat cu cartea lui Andrzej Kuśniewicz: *Leția de jimbă moartă*. Chiar de când s-a ivit pe piață, mi s-a părut nu numai cea mai bună carte a acestui autor, nu numai cea mai interesantă apariție a sezonului, dar și, lucru esențial, o carte care exprimă probleme importante, care îmi comunică lucruri grave și apropiate mie.

Însăși epoca în care intrăm prin intermediul acestui roman este foarte interesantă, ca să nu spun: instructivă. E toamna lui 1918. Primul război mondial agonizează în convulsii dureroase, răsturnări și revoluții, și odată cu el moare o întreagă epocă, se încheie în mod definitiv secolul al XIX-lea. După acest război, omenirea nu se va mai întoarce niciodată la starea de naivitate tinerească, la credința în idealuri — cel puțin astfel trebuia să li se pară băieților din 1914 care — dacă au supraviețuit — se înapoiau, acasă, în 1918, ca niște bătrâni. Toți strigoiil iluziilor lor perverse antebelice, toate spleen-urile lor decadente, dansurile scheletelor, insulele morților, idilele cu moartea, absolut totul literalmente s-a materializat acum în mod cumplit și vulgar. În locul aburilor de opium și cocaină, în locul parfumurilor amețitoare și al alcoolurilor, au dat de mirosul prafului de pușcă și iperită, de benzină și eter. Au dat peste suferința reală și moartea adevărată. Așadar se stinge « spiritul epocii », dar totodată moare și ceva mult mai concret: mor state, se destramă rela-ții existente pînă atunci între popoare, se distrug forme și sisteme sociale. Aici, în romanul de față, moare monarhia austro-ungară. Poate că, privite din acest punct, din micuța gară de cale ferată a unui orășel prăfuit, așezat la poalele Carpaților, undeva la granița răsăriteană a Galiciiei, fenomenele acestea nu apar atît de pregnant, dar ele se simt, plutesc în aer. Pentru că orășelul e și el un conglomerat care se dezmembrează: polonezi, ucrainieni, evrei, austrieci — un ansamblu ce nu se mai menține. Într-o asemenea epocă, de fapt la finele ei, într-un asemenea colț de lume îi e dat locotenentului de ulani chezaro-craiești Alfred Kiekeritz, eroul roma-nului, să-și trăiască ultimele zile. Ce-l el? Originea sa e destul de încurcată dar tipică pentru monarhia al cărei cetățean este: descendentul unui sloven, din al cărui nume — cuvîntul cucuruz indică obîrșia țărănească, înnobilit prin apartenența sa la Monarhie și la Armată, și plin de rîvnă în a-și face uitat trecutul. Sau poate într-adevăr maturizat, preschîmbat în etalon al rasei, asemeni progeniturii unui cîine de rasă avînd ca lup sălbatic numai pe unul din bunici, că doar nu era să fie o dulău oarecare ! Dealtmînter, acestea noi nu le știm, putem să le presupunem printr-o analogie pusă în evidență de Kuśniewicz însuși: Kiekeritz parcă ar fi văr cu von Trotty din *Marșul lui Radetzki* al lui Roth. Nici în roman și nici în film nu-l o chestiune deosebit de importantă — știm mai puține despre cîine a fost și mai multe despre cîine. Și e un convalescent, bolnav de moarte, trimis de pe frontul ucrainian în spatele frontului la un post ușor, răspunde de o gară, stă la un hotel mizer, e un mizantrop

întravertit și misogin, care în după-amiezile pustii se desfată contemplînd obiectele pasiunii sale de colecționar — rămășițe și fărîme ale unei lumi în descompunere — și cugetă la sensul vieții sau mai degrabă la sensul morții. Și acest nefericit, care va implica în viața lui pe sfîrșite impulsurile otrăvite ale unor mituri pe jumătate înțelese, pe jumătate uitate, va fi nevoit să treacă și prin chinul morții, suferință ce-o va impune altuia și pe care o va încerca el însuși.

Dar portretul acestui om și imaginile acelei lumi, strălucite de soarele împrăștiat al toamnei, de galbenul frunzelor pălîite și violetul amurgurilor îmbibate de mirosul putred al frunzișului din pădurea carpatică, impregnate de liniște, de zgomotul șuvoaielor și de țipetele păsărilor sălbatice — toate laolaltă sînt doar trama povestirii, peste care autorul țese fire înțelepte de înțelesuri și semnificații, digresiuni și reflecții.

Oare o atare carte poate fi istorisită de un film? Să fie cu puțință? Și ce rost are s-o istorisești la cinema unui număr de spectatori însutit față de tirajul ei tipografic? La ce bun să-l arăți astăzi pe acest tînăr trufaș, posomorît, inabordabil, îmbătrînit prea de timpuriu, îmbrăcat cu o uniformă străină, înconjurat de un mediu exotic, pe acest maniac al obiectelor disperate, bune pentru un anticariat, pe acest Lafcadio de provincie galițiană?

Socotesc că există suficiente motive. Mai întîi mă refer la împrejurările cînd chinurile lui decurg din probleme eterne, universale, cînd se luptă cu toți, cu el însuși, cu răul și cu binele din lume și din propriul suflet, cînd este însingurat, suferă, stă în cumpănă gîndindu-se cum să trăiască — așadar atunci cînd pune întrebări.

În al doilea rînd, cînd găsește uneori răspunsul la unele întrebări și cînd aceste răspunsuri sînt nu numai universale dar încă actuale, corespund unor chestiuni pe care ni le punem și noi astăzi. Iar dacă întrebările care macină conștiința locotenentului Kiekeritz, suferința și zbuciumul lui pot să ne miște — așa cum m-au mișcat pe mine — atunci și răspunsurile date de Andrzej Kuśniewicz trebuie să ne miște, cum m-au mișcat și pe mine, îndemnîndu-mă să realizez acest film. Aș dori din toată inima ca emoțiile mele să le fi putut împărtăși publicului spectator care vine să-mi vadă filmul. Mai doresc ca cititorii acestui articol să poată fi spectatori ai filmului meu și în primul rînd cititori ai *Lecției de limbă moartă*, romanul lui Andrzej Kuśniewicz.

OLGERD ŁUKASZEWICZ

Lui Janusz Majewski, mulțumindu-i pentru
Neobișnuita Aventură — filmul: Lecția de
limbă moartă.

A. KUŚNIEWICZ — Trăim în vid, doar din cînd în cînd,
ceva ni se pare sau ni se năzare, dar nimeni nu știe ce
este asta exact.

M. GILLIAMS — E ca o lumină pe peretele vidului, dar ceea
ce inițial a fost inclus într-o scriere, nimeni nu va regăsi
la lectură.

La cîtiva poeți străini am regăsit aceeași conștiință
dureroasă că acoperă cu scrisul lor peretele interior al
urnei și că peretele scris se păstrează neatins datorită
vidului exterior.

S. GROCHOWIAK — Betelgeuza, doar ea, unica, țintește
în mijlocul frunții. E un lucru sănătos să fii împușcat de o
stea din plutonul lui Orion.

Locotenentul de cavalerie
chezaro-crăiască Alfred Kiekeritz
către prietenul său
Isaak Roth, literat la Paris

Turka, 2 noiembrie 1918
(Zlucă morților)

Dragul meu,

Astăzi nu m-am dat jos din pat deloc. Dimineața 37,5, acum aproape 38. Mamei
i-am scris ieri, biata mamă... Cred că mă înțelegi, de ce doresc să nu aflu nimic.
Presupun că-l rău cu mine, mă simt slăbit, mai slăbit ca oricînd. Stau culcat și ascult
timpul pe care-l măsoară ceasul meu de perete. Mi-aduce multă bucurie acest ceas,
e un bibelou rococo, pe care l-am obținut pe un preț de nimic, undeva lîngă lampol.
Măsoară în văzduh notele timpului. Oare ți-al pus vreodată întrebarea ce materie stranie

ne înconjoară, cea în care ne mișcăm, stăm sau alergăm? Văzduhul. Ce este acest ceva în care nu lăsăm nici o urmă? E transparent. Încearcă să ridici brațul și să miști degetele mîinii, să duci brațul în stînga sau în dreapta, vezi cît e de ușor, nu întîmpini nici o rezistență, trebuie neapărat să închizi un ochi și atunci dispore mai iute din cîmpul tău vizual, știi doar că îl ai, simți că îl ai, dar în fața ta, în acest loc, chiar și locul acela lipsește. Sau poate că e? Introdu în acest loc aflat cu aproximație în fața ta o bucată de oglindă. Iată-te chiar pe tine, te recunoști, dar încearcă să suflă niște aburi din gură peste oglindă și celălalt Tu își pierde claritatea, aproape dispore, pentru ca peste o secundă să existe iar în fața ta. Nu te mira că tot încerc să găsesc locul în spațiu în care încă mă mai aflu. Doctorul Stieglitz îmi tot dă speranțe. Cunoaște poezia la fel de bine ca tine. Unește în mod straniu în persoana sa trăsăturile unui medic de mic oraș de provincie cu acel savoir-vivre de salon vienez. Îți amintești de doctorul Demant? Servea în armată, dar era limpede pentru noi toți că locul lui nu era acolo — una în persoana sa două locuri diferite — cel din sfera lui și din afara ei. Războiul acesta ne-a dedublat și pe noi. Doctorul Stieglitz a băgat și el de seamă. Ține credința veche dar cu totul altfel decît tatăl tău, pe care mi l-ai descris tu. Îmi închipui că tatăl tău semăna mai degrabă cu bătrînul nostru portar de la hotel. Un om de suflet și plin de demnitate. Evreu tradiționalist cum sînt cei mai mulți de pe aici. Dar știi ce mi se pare cel mai nostim, că pe bătrînul ăsta îl cheamă, ca și pe tine, Isaak Roth. Germana o vorbește foarte prost. Stilcește aproape fiecare propozițiune. E ciudat că la granița mării noastre Patrii Duble se găsesc concetățeni care folosesc aproape toate limbile posibile, dar numai cu unii dintre ei poți vorbi ca și cu ai tăi. Cu excepția cîtorva notabilități aparținînd măruntiei lumi locale, îmi face impresia că mă aflu undeva lîngă ruinele turnului Babel, de a cărui existență toți aici au uitat, și ar fi chiar zadarnic să-i cauți rămășițele printre rădăcinile de molizi care acoperă munții din părțile acestea. La rolul pe care urmează să-l îndeplinesc aici, în calitate de comandant al punctului de etapă local, nici nu pot să mă gîndesc. Am făcut o descoperire fascinantă, care de fapt deocamdată nu-i decît o presupunere, că s-ar putea apropia cu mult momentul necesar pentru a descifra o anume limbă, de care nu se mai folosește nimeni, pentru că aproape nu mai există, te rog să nu rîzi de mine, o limbă mai moartă decît latina dar care este echivalentă cu Soarta noastră. Am conștiința că ceva de felul acesta există. Iar ca poet desigur ai să mă înțelegi. Îți va fi ușor să o asociezi de cabală, vrăjitorie sau blestem, fiindcă acestea sînt cele mai apropiate de poezie, deoarece par împreună Prevestirea visată. Iartă-mă, e numai poetic și ca atare ușor de acceptat. Dar s-ar cuveni să faci un efort, chiar un mare efort. Nu mai știi nici eu dacă febra nu mă părăsește nici o clipă numai din pricină că gîndurile mele se rotesc neconținut în jurul posibilităților de a cunoaște Talna. Poate că mă aflu undeva, aproape de spîrtura prin care poți pătrunde în Invizibilul care ne împresoară. Încearcă să mă înțelegi: în urma generațiilor care au trecut, s-au păstrat niște lucruri mai mari și altele mărunte, atît de mărunte încît cîteva dintre ele se află pe masă în fața mea. Nu știu dacă mă

pot numi arheolog pentru că dezgrop de sub straturile de noroi, găinaș și resturi alimentare, o farfurie din secolul XVIII produsă de manufactura polonă din Korc. Nu știu în ce măsură sînt un arheolog atunci cînd dezgrop dintr-o grămadă de cenușă rămasă după dispariția unei biblioteci statueta Dianei din Efes, care nu este prea veche, căci au trecut cel mult cincizeci de ani de cînd a apărut moda de a le turna în bronz pentru turiști; nu știu nici dacă a răscumpăra o icoană veche din fundul unei biserici, pîtită undeva, departe în munți, este o ocupație similară cu aceea a săpăturilor; în sfîrșit, nu știu nici ce merit față de istorie reprezintă faptul de a adăoga pe o poliță un al doilea pocal cu semnul lui Esculap, primul căzîndu-mi în mîină întîmplător, fiindu-mi dăruit de un ofițer, în gară. Alcătuiesc o colecție. Dar să-ți spun drept, nu știu nici eu prea exact ce mă solicită mai mult, aceste obiecte în sine sau împrejurările în care le-am dobîndit. În fața mea se află o colecție de Destine. Nu știu dacă mă înțelegi prea bine, mamei i-am scris că toate acestea sînt niște resturi pe care doresc să le salvez de flăcările războiului, și e adevărat. Nu mă îndoiesc totuși că profesorul Moser va recunoaște doar cîtorva dintre ele statutul de obiecte de artă, sau le va acorda valoare de vestigii ale trecutului. Ascultă-mă bine, întîmplarea a făcut ca soarta acestor obiecte să se încrucișeze cu Destinul meu. Dar ce părere ai despre faptul că o simplă circăreasă, la o ședință de hipnotism, pusă la cale de directorul cercului care a folosit-o drept medium, a rostit niște cuvinte ce s-au referit strict la mine, perfect adevărate și pe care doar eu aș putea să le întăresc? Mediumul s-a identificat cu glasul unui rabin evreu, al cărui mormînt l-am vizitat singur în localitatea Skwira din Ucraina. Femeia-medium a confirmat prezența mea acolo, deși era un lucru pe care nu-l știam decît eu. Îți închipui cît m-a surprins, dar cel mai interesant este că după aceea a început să bîlbîie ceva într-o limbă pe care nimeni din cei de față n-o cunoștea. Sînt convins că o asemenea limbă nici nu există, vreau să spun că nici un popor nu o folosește, presupun chiar că și medium-ul putea să n-o înțeleagă, că în tot ce spunea se păstrase o singură frază care cu vremea a luat înțelesul cabalei, un fel de hocus-pocus, s-a menținut ca resturile acestea pe care le am pe masă, care își au forma, culoarea, chiar și destinația proprie, dar utilizarea lor se face în afara Timpului lor propriu și poate de aceea s-au degradat, le ating alte mîini, le privesc alți ochi, iar ele au rămas doar niște vestigii la fel ca și oasele oamenilor cu care au fost contemporane. Au rămas la suprafața Timpului, asemeni meteoritilor unor generații îndepărtate, unor credințe, unor funcții, atingerii unor degete sau guri, unor respirații care s-au risipit în vid. Ating aerul cu degetele pe care le mișc în dreapta, apoi în stînga și mă tem să privesc dincolo de ceea ce în clipa asta îmi arată ochii. Las mîina să-mi alunece moale în văzduhul transparent, de parcă aș mîngîia și m-aș familiariza cu neantul în care deocamdată mai mă ațin cu trupul meu, dar în care, Prietene, în curînd, voi intra ușor de parcă aș cîntări atît cît văzduhul din palma mea, cît urma invizibilă a degetelor mele în spațiu, atunci cînd mîina lunecă în dreapta, în stînga, în sus sau în jos...

Te rog să mă ierți, dar tusea m-a oprit să-ți mai scriu, de fapt nu tusea, fiindcă am reușit să mă obișnuiesc cu ea, dar a fost un moment de slăbiciune. Gustul singelui în gură mă asigură măcar că în acest sac mai pulsează ceva. Simt că încep să-mi ardă urechile și pielea de pe piept, e febra mea cea bună care-mi încălzește gândurile și inima. Îmi permite să pierd timp. Vreau să-ți mărturisesc că «descoperirile» mele se însoțesc cu o muzică venită parcă de la mari depărtări, ca de pildă din constelația Orion. Orion-Vînătorul arată aici în munți, pe cerul curat de noiembrie, ca un semn deosebit. Vremea este schimbătoare, dar pe Orion pot să contez întotdeauna. Oare pe mine mă vinează? Acolo, deasupra munților înalți, se află Cosmosul, Neantul ideal cu străfulgerări de meteoriți și cețuri. Aud muzica sferelor. Obiectele ce se află la mine pe masă parcă s-au desprins de peretele neantului și ca niște fărime au căpătat formă: vidul degenerat, vătămat, se materializează, își pierde valoarea absolută, se preschimbă într-o materie fragilă de care noi oamenii ne legăm pentru vremea cât avem viață în trup. Când iau în mână cîte una din aceste fărime, mă bucur ca un nou-născut fiindcă atunci nu sînt, cum își închipuie mama mea, colecționar de artă; învăț prin acești meteoriți ai trecutului sau ai viitorului ca pe niște cuvinte și semne ale unei limbi străvechi, dinaintea turnului Babel, cînd exista o singură limbă, ca o muzică atotcuprinzătoare avîndu-și începutul și sfîrșitul în Vidul Ideal spre care năzuim.

Presupun că la voi, la Paris, mulți alții au ajuns la aceeași concluzie, dar nici nu-ți închipui cît de minunat te simți descoperind-o de unul singur — așa cum mi s-a întîmplat mie, în această probabil ultimă toamnă din viața mea. Dumnezeu te aibă în pază,

al tău Alf

P.S. Nu pot să adorm. Încă două cuvinte: Orion a pierit cîndva de mîna Artemizei, aceeași al cărei chip de bronz, ca Diana din Efes, mă însoțește peste tot. Nu cumva Orion îmi face semn cu lumina lui că m-așteaptă pe undeva printre stele? Statueta Diane pe care am găsit-o amintește prin forma sa de niște ușepte egiptene care li se puneau morților în sarcofage. Această amuletă de moarte o port totdeauna cu mine, înfășurată într-un bandaj de tifon, ca pe o mică mumie. Îți atrag atenția asupra similitudinii — dintre ușepte și grecescul septikos care înseamnă putred sau . . . contagios. Dragul meu, îți amintești de latinescul septentrionalis — care se află la miez-de-noapte — Steaua Polară, cea din Carul Mic, dar ce sens au toate acestea? Ce legătură există între Orion Vînătorul și această stea a Nordului? Să fie vorba de o direcție? Poate că nu de aici într-acolo, ci de acolo înapoi? Iar acum, cînd Orion se reflectă în pupilele mele sînt . . . Vînătorul? Iar atunci sînt Artemiza . . . Dragul meu toate astea nu sînt decît un vuet în capul meu. Așa să fie? Și dacă nu, ce înseamnă oare totul?

Te las cu bine, e după trei,
al tău pentru totdeauna

A.

E minunat, crede-mă.

WACŁAW SADKOWSKI

medalion
KUŚNIEWICZ

O vocație a exigențelor înalte

Andrzej Kuśniewicz, unul dintre cei mai de seamă prozatori polonezi contemporani, a pătruns în domeniul literaturii ca un scriitor matur cu o bogată experiență de viață, cu o gândire creatoare conturată. Avînd o conștiință clară a țelurilor și mijloacelor sale, el adoptă o gamă specifică de modalități artistice, mai întîi pentru poezie, apoi pentru proză, căutînd formulele cele mai eficiente de transpunere a experiențelor și reflecțiilor sale. Vom începe această încercare de concisă caracterizare a operei lui, precum și a poziției sale în literatură, cu rememorarea principalelor date bio bibliografice ale scriitorului.

Kuśniewicz s-a născut la 30 noiembrie 1904, lângă Lvov, iar specificul experienței poloneze din acest ținut de la granița estică transpare limpede în opera sa. Kuśniewicz a studiat dreptul și științele politice la Universitatea Jagellonă din Cracovia. În perioada interbelică a lucrat la Ministerul Afacerilor Externe; la izbucnirea celui de al doilea război mondial se afla în Franța, unde a intrat în mișcare de rezistență. A fost arestat de ocupanții nazisți în 1943 și trimis într-un lagăr de concentrare. În primii ani după război, Kuśniewicz a lucrat la consulatul polonez din Strasbourg; la reîntoarcerea sa în Polonia a fost redactor la o editură, apoi a lucrat la postul de Radio Polonia. În 1969 a fost distins cu Premiul Ministerului Culturii și Artei pentru activitatea desfășurată la radio și pentru romanul *Eroica*. Kuśniewicz a lucrat și în continuare în domeniul presei, în calitate de redactor-șef adjunct al secției de proză la « Miesiecznik Literacki ».

Debutază ca poet, în 1955, în paginile săptăminalului literar « Nowa Kultura »; un an mai târziu vedea lumina tiparului prima lui carte de versuri. În 1961 apărea prima carte de proză a lui Andrzej Kuśniewicz, romanul *Corupția*. Volumul nu a trezit atunci un interes deosebit în rîndul criticii, fiind considerat mai mult un exercițiu literar al unui poet făcîndu-și ucenicia într-un gen nou pentru el, fără să propună vreo modificare fundamentală în proza modernă. În schimb, următoarele sale romane au fost înregistrate ca un moment de cotitură, punînd în circulație valori radical înnoitoare pentru arta narativă contemporană. Cîteva ani mai târziu, criticii vedeau în acest roman un simptom al acelor posibilități care se vor reliefa mai târziu în proza lui Kuśniewicz, prevestind problematica și modalitățile literare ce aveau să devină definitorii pentru scrisul său.

Acțiunea romanului cu subtitlu ironic *Povestire eroică și detectivă*, se desfășoară în Franța ocupației naziste, în mediul luptătorilor polonezi din Rezistență; este vorba, mai precis, despre activitatea conspirativă a serviciului secret de informații. Din acest punct de vedere, cartea se aseamănă oarecum cu o povestire de spionaj sau cu un roman detectiv, autorul dovedindu-se un virtuoz și în această privință. Criticii au apreciat în mod unanim precizia intelectuală a structurii, observațiile privitoare la realitățile acelor timpuri, la obiectivele și mecanismele dominante ale epocii, toate de un interes deosebit pentru roman.

Cu aceasta atingem problematica însăși a cărții: căci departe de a fi un simplu exercițiu, fără conținut precizat, scris doar de dragul scriiturii, *Corupția* are o încărcătură aparte de reflecții subtile, reluate și în desfășurările ulterioare din proza lui Kuśniewicz. Iată cum definea autorul problematica romanului într-un interviu luat de Zbigniew Taranienko (« Argumenty », nr. 31, 1, august, 1971):

Există în roman un conflict între credința și patriotismul local de dinaintea războiului și fățărnicia unei anumite categorii de angajați ai serviciului secret de informații. Naratorul (independent de voința lui) nu s-a maturizat suficient, pe măsura rolului pe care îl îndeplinește. El e pierdut, « corupt » de diferite opinii și se află aruncat într-o situație pe care este incapabil să o domine.

Problema cu care este confruntat eroul este tocmai aceea a « maturizării intelectuale » a omului pus într-o anumită situație istorică. Conflictul legate de re-evaluarea noțiunilor tradiționale se vor găsi și în centrul celorlalte romane ale lui Kuśniewicz, fiecare din ele reprezentînd un moment literar important.

Primul dintre aceste evenimente a fost romanul *Eroica*. Publicat în anul 1963, el portretizează un intelectual nazist, descendent al unei vechi familii de cavaleri austrieци. Eroul romanului lui Kuśniewicz are sentimentul de a fi moștenitorul întregii tradiții marelui a culturii europene și că devine trădătorul acestei culturi. Umilința, sentimentul că poziția lui socială este amenințată de mișcările sociale

din preajma primului război mondial, perspectiva transformărilor revoluționare, îl determină pe contele von Valentin să devină un adept al nazismului, în care vede o încercare de a viola istoria, de a-i opri cursul prin forță. În serviciul secret de informații, von Valentin devine Sturmbahn-führer și, în această, calitate duce la îndeplinire o serie de misiuni secrete devenind pe deplin « inițiat ». El nu este însă convins (precum Christian, din *Tinerii lei* de Irwin Show) de posibilitatea împlinirii planurilor nebunești ale Führer-ului. Von Valentin știe că va pierde dar vrea ca lumea întreagă să piardă odată cu el. În consecință își va cultiva capacitatea de renunțare totală, de sacrificare a oricărei valori, până la osîndirea întregii lumi la exterminare.

În acest roman marcat de maniera atât de personală a scriiturii lui Kuśniewicz, autorul evită orice concluzie forțată, simplistă. Ideea fundamentală în analiza tipului de « criminal intelectual », este aceea că inteligența și puterea de cunoaștere nu pot reprezenta, în nici un chip, o categorie morală. Conștiința că răul există nefiind unul și același lucru cu respingerea lui, în anumite situații, tocmai această stare de conștiință poate ajunge să slujească activ cauza răului.

Dacă în *Corupția* eroul romanului este un om a cărui maturizare poate părea în contratimp cu situația istorică în care se află, în *Eroica* tocmai deosebita conștiință morală îl face pe om neputincios în confruntarea cu cerințele și dilemele epocii. Următoarele romane ale lui Kuśniewicz vor continua analiza tipului de intelectual și a relațiilor pe care el le stabilește cu lumea. Întrebările referitoare la un astfel de « feed back » în conștiința umană (implicit în cea a naratorului) sînt și acelea care vor da naștere celor mai izbutite pagini din proza lui Kuśniewicz.

La apariția romanului *Drumul spre Corint* (1965), Julian Przybos scria (în « *Zycie Warszawy* », nr. 68, 20 martie, 1965):

Caut o modalitate pentru a defini această proză și nu găsesc una mai puțin banală decît următoarea: e proza unui poet. Kuśniewicz este un admirabil poet iar poetul care își încearcă condeiul în proză, poate fi un remarcabil prozator. Totuși, există un domeniu comun celor două genuri: ambiguitatea. Ceea ce atrage atenția cititorului într-un astfel de roman nu este firul narațiunii, dominat de succesiunea evenimentelor, ci un anume inefabil. Aceasta este proza unui poet. Un astfel de roman nu implică existența unor descrieri lirice pline de atmosferă, nici diluarea stărilor lirice într-o aparentă materie narativă.

Astfel înțeleasă, proza—asemenea unui poem—are puterea de a evoca prezența evenimentelor descrise într-o manieră atât de intensă și de palpabilă, încît stîrnește imaginația cititorului într-un mod deosebit, mult mai profund și mai diferit decît în cazul unui roman de tipul celor care « reflectă » realitatea.

Aceste rînduri indică în mod clar că, încă din momentul apariției romanului *Drumul spre Corint*, Kuśniewicz a început să fie considerat un scriitor cu o personalitate distinctă în contextul literaturii polone moderne. În 1962 îi apărea un al treilea volum de poezie; iar proza sa rămîne definitiv marcată de experiența poetică. Mai tîrziu, ideea genealogiei poetice a fost preluată de profesorul Kazimierz Wyka, cel care a creat termenul de « roman-baladă » pentru a defini specificul prozei lui Kuśniewicz, deși scriitorul însuși este sceptic în privința acestui termen. În interviul citat, luat de Zbigniew Taranienko, el spune:

Poezia se bucură de un singur avantaj cert asupra prozei — întregul poate fi perceput simultan, ca în cazul sculpturii sau al picturii. Interpretarea prozei cere însă timp: numai lectura integrală a cărții poate oferi imaginea întregului.

Kuśniewicz primește cu rezerve orice încercare de încadrare a scrisului său în avangarda unuia sau altuia dintre genurile literare. Iată ce spunea el în același interviu:

Nu sînt un teoretician al literaturii și nu vreau să încerc să aplic etichete lucrărilor mele. Nu sînt interesat de modul în care criticii îmi definesc scrisul și îmi este indiferent dacă ei îmi denumesc o operă « anti-roman » ori altfel (...) Omul contemporan asimilează, cu sau fără voie, o cantitate covîrșitoare de informații, trăind așa cum trăiește, sub dominația culturii de masă. Sub această influență, gîndirea omului poate deveni un fel de colaj alcătuit din reclame, informații, clișee auzite involuntar. Dacă acesta este modul în care scriu, atunci nu știu cum să-l numesc: roman, anti-roman ...

Drumul spre Corint a fost unanim recunoscut ca o operă de o valoare excepțională, de un farmec unic greu de încadrat într-o formulă clasificatoare. Prezintă un amalgam de situații reale (episoade din viața unui sat din Podolia, alăturate unor scene din Viena și Parisul de după război) romanul transferă descrierile din planul obiectiv în sfera suprarrealistă a unei viziuni onirice. Structura cărții este dictată mai curînd de conflictele interioare de care e dominat naratorul, decît de prezentarea unor evenimente conform regulilor compoziționale ale genului. Naratorul caută să-și împlinească visele copilăriei în atmosfera Europei postbelice; el nu încearcă să justifice aceste vise, să le apere în mod univoc ori să le opună adevărului brutal și dramatic al vieții. Atitudinea naratorului față de propria-i viață interioară este ironică, o autoironie care ne amintește de operele lui Gombrowicz. Analogia este mai cu seamă pertinentă la nivel stilistic, problematica romanelor celor doi scriitori circumscrîndu-se unor domenii distincte.

La apariție, *Drumul spre Corint* a fost cu precădere elogiât pentru calitățile lui de atmosferă. Criticul Henryk Berezka a fost unul dintre pușinii care au scos în evi-

dență—intr-un eseu intitulat « Cele două eternități »—(publicat în « Tworczość », nr. 3, 1956), cele două momente fundamentale ale cărții, evocînd două epoci:

Deși nu există în mod real două epoci, există « două eternități », cu acea înfrîntătoare graniță între ele care separă sfera valorilor de sfera non-valorilor. Ambele « eternități » sînt saturate de semnificațiile aceluiași timp istoric, un interval ce se întinde pînă la limitele pe care le atinge imaginația. Naratorul romanului *Drumul spre Corint* își construiește cele « două eternități » din contururile timpului istoric al ultimilor o sută de ani: prima, în care ar fi rămas dacă ar fi fost cu puțință, iar cea de a doua pe care ar fi urmărit-o cu fascinație dacă s-ar fi putut limita doar la urmărirea ei.

Remarcile lui Bereza par să reflecte în mod clar atitudinea naratorului față de epoca istorică în care se află, o epocă de sciziune a celor « două eternități ». El este dramatic confruntat cu problema căutării de sine, a definirii locului său în ordinea intelectuală și morală a acestei lumi, supusă proceselor dinamice de transformare.

Regele celor două Sicilii, publicat în 1970, se detașează de autoironia de tip gombrowicz-ian, tinde către un mai mare grad de obiectivizare, afirmîndu-se ca un moment firesc în interpretarea naturii unui proces istoric, interpretare inițiată în romanele precedente. Vorbind despre sensul în care vede Istoria, Kuśniewicz spunea:

Nimic din trecut nu poate fi schimbat, nimic nu poate fi distrus ori lăsat în afară. Pentru că trecutul este indivizibil.

Cartea se configurează ca o reconstituire a evenimentelor « cîtorva zile fierbinți » în garnizoana unui orașel de graniță între Ungaria și Serbia, evocînd « ultimele zile ale veacului al XIX-lea, stingerea acestei epoci de mari speranțe și mari dezamăgiri ». Reconstituirea, subtilă și precisă totodată, a detaliilor neesențiale, a unor episoade de viață cotidiană în imperiul Austro-Ungar sub Franz Joseph, se integrează viziunii lui Kuśniewicz despre timpul istoric, despre mecanismele care au generat procesul de transformare a trecutului în prezent.

Sub raport stilistic, romanul îndreptățește odată mai mult aprecierea pe care profesorul Wyka o dădea artei narative a lui Kuśniewicz analizînd *Drumul spre Corint*. Într-un eseu publicat de curînd în « Zycie Literackie » (nr. 37, septembrie 1979), eseistul scria despre tonul poetic definitoriu pentru stilul lui Kuśniewicz:

Drumul spre Corint este în mod evident un roman-baladă ale cărei versuri sînt alcătuite din exemple, povestiri, idei cristalizate în imagini, sugerînd modul în care Europa din epoca vîlsului vienez, a fraților Strauss și a Art Nouveau-ului, rămîne o Europă filmată ca prin vis. De ce numesc această manieră specifică de a scrie « roman-baladă » și nu altfel?

Balada ca gen poetic a preluat într-adevăr, o anume succesiune a evenimentelor din povești; ea este în același timp lirică și narativă (...). Romanul poate și el prelua esența lirică a baladei. Succesiunea evenimentelor devine astfel complet convențională, ireală, ne semnificativă, episoadele regroupându-se în imagini statice ori dinamice cu un profund substrat liric.

Remarcile lui Wyka referitoare la *Drumul spre Corint* și *Regele celor două Sicilii* se aplică cu îndreptățire și romanului *Sfere*. Scris după acesta din urmă dar publicat înainte, *Regele* se constituie ca un moment de legătură, justificând de altfel evaluarea istoriei așa cum apare ea în ultimul roman.

Regele celor două Sicilii a oferit criticului Henryk Bereza noi și substanțiale argumente confirmând interpretarea dată viziunii lui Kuśniewicz, după lectura romanului *Drumul spre Corint*. În eseuul său « Irepetabilitate » (« Tworczosc », 1970, nr.7), Bereza scria:

Eroul lui Kuśniewicz simte, gîndește și chiar face tot ce poate fi mai rău. Un singur lucru i-a mai rămas însă: puterea de a crede că este incapabil să facă ceva ce nu ar avea nici un preț în ordinea morală a lumii, sentimentul că experiența lui nu poate fi decît semnificativă. Vechi valori garantează semnificația a tot ce este uman; semnificația simțămintelor și a gîndurilor, semnificația faptelor și a cuvintelor, a păcatelor și a virtuților, a blestemelor și binecuvîntărilor. Poate că aceasta era însăși esența idealurilor umane sfărîmate de uriașul eșec pe care acest roman al lui Kuśniewicz îl evocă.

În această lume a valorilor și normelor încărcate de înțelesuri, moartea frumoasei țigănci constituie un șoc și o provocare morală. Dar aceeași lume nu poate împiedica uciderea tinerei fete, mai mult, decăderea și dezintegrarea ei va duce la uciderea unor întregi naționalități (inclusiv a țiganilor), la instaurarea unei adevărate industrii anonime a omuciderii. În această lume se naște cultul Soldatului Necunoscut, raportîndu-se la un mormînt, la ceremonialul îngropăcunii, la întregul ritual al morții — moartea anonimă fiind și ea o negare a dreptului fundamental al posesiunii.

În *Regele celor două Sicilii*, ca și în romanele precedente, Kuśniewicz încerca o codificare a componentelor axiologice ale vechii lumi, urmărindu-le pînă în momentul confruntării cu marea schimbare istorică. Definirea forțelor ce au generat această mutație avea să fie asumată în structura narativă a romanului *Sfere*.

Kuśniewicz însuși acorda o importanță deosebită cărții sale publicate în 1971 — el a anunțat-o în cîteva interviuri și a susținut-o (spre deosebire de rezerva avută față de romanele anterioare) cu interesante comentarii. Iată cum apare prezentată tematica romanului în « Tygodnik Kulturalny », nr. 17, 25 aprilie, 1971:

Două sînt problemele care domină cartea: prima este cea a relațiilor dintre naționalități ce au conviețuit de secole pe același teritoriu, în Malopolska estică: ucrainieni, polonezi, evrei și un număr considerabil de coloniști germani. Intensificarea șovinismului în anii care au precedat cel de al doilea război mondial, izbucnirea războiului, au generat o nouă realitate. Mi-am pus următoarea întrebare: ce a reușit să supraviețuiască din fosta comunitate și ce s-a transformat în ură? Ce drepturi și contra-drepturi s-au încrucișat în această zonă în timpul ultimului război.

Cea de a două problemă, oarecum corelată cu prima, este problema existenței drepturilor obiective: există aceste drepturi, și dacă da, atunci cine ar putea decide asupra lor? Noi, aderenții unei anume ideologii? Credem că așa este drept, deci justificarea va fi întotdeauna de ordin subiectiv. Și dacă astfel stau lucrurile, în ce măsură această regulă de folosire a legii drepturilor subiective este obligatorie?

Între numeroasele «întoarceri la copilărie» din proza poloneză, cea din romanul *Sfere* capătă un caracter de excepție. Ea nu se reduce la o sumă de episoade evocate în memoria autorului, de figuri reconstituite din fragmente de evenimente, de gesturi, deși există în roman o cantitate considerabilă de informații despre manifestările și formele de existență înregistrate de simțuri și depozitate în memorie pentru a crea materia narațiunii descriptive. Cititorul gustă delicile unui astfel de caleidoscop în fața imaginilor create cu atita finețe de Kuśniewicz, ochiul rămîne cucerit de fascinantă lor calitate picturală.

Avem, în *Sfere*, încă o dovadă a înaltului meșteșug al lui Kuśniewicz care reușește să conducă imaginația cititorului spre adevărul profund al viziunii astfel create. În maniera cu care ne-a obișnuit, el nu structurează romanul după tiparele narațiunii clasice. Episoadele lui nu apar unificate într-o povestire omogenă, iar elementul cronologic și succesiunea logică a evenimentelor sînt ignorate. Scriitorul nu o face însă cu ostentația specifică experimentelor «noului roman» ci sub dominația unor profunde tensiuni interioare.

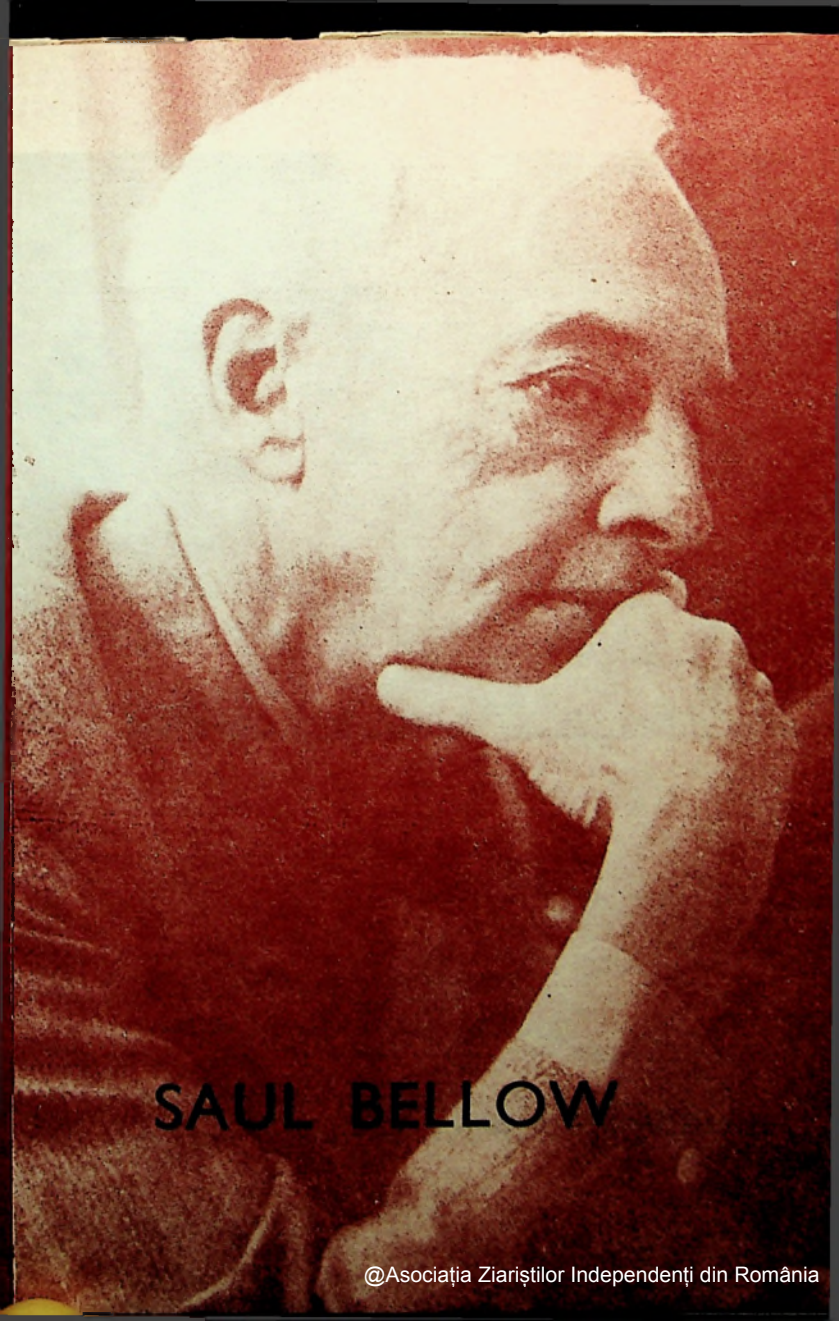
«Tărîmul copilăriei», în mod obișnuit idealizat, se înfățișează aici ca un creuzet în care se reunesc componentele unei naturi umane în plin proces de maturizare. Eroul din *Sfere*, care nu poate fi total identificat cu naratorul (acesta pendulează permanent între persoana întîi și a treia), nu s-a cristallizat într-o personalitate matură, capabilă de o perfectă integrare, de o totală reconciliere cu lumea. Pentru că o astfel de reconciliere se dovedește a fi imposibilă. Ca și *Drumul spre Corint*, romanul *Sfere* poate fi considerat expresia perfectă a sentimentului de astigmatism al eroului față de lumea în care se află, după părăsirea «Triunghiului Pajiștilor» — acel tărîm al fericirii tinerești, recurent în întreaga operă a lui Kuśniewicz.

În copilăria și adolescența eroului, Podole Zydczow — oraș tipic evreiesc din Podolia — situat printre sate ucrainiene, dar nu departe de un conac polonez și o colonie germană, era scena destrămării simbiozei între aceste grupuri etnice care încep să devină lumi aproape separate. Legăturile dintre ele sînt mai curînd de ordin obiectiv decît personal, dar vlăstarele lor, tinerii care se întîlnesc la joc, la școală, caută să realizeze o sinteză a genealogiilor diferitelor componente culturale.

Poate că cele mai frumoase părți ale romanului sînt cele care prezintă momentele de atracție reciprocă, de fascinație chiar, în fața tradițiilor și obiceiurilor, a misterului și farmecului specifice fiecăreia din aceste lumi, pînă la trăsăturile eufonice particulare graiurilor lor. Întreg procesul în care ei învață să cunoască și să stabilească relații, este conturat pe un fundal spiritual mai amplu. Kuśniewicz descrie cu mare acuratețe tendințele și modele intelectuale caracteristice epocii interbelice, precum și mediul tinerilor în plin proces de maturizare. Cred că *Sfere* poate fi considerat în acest sens o mărturie grăitoare a istoriei vieții spirituale polone, la fel de importantă ca și *Muncile lui Sisif* și *Cer în flăcări*, referitoare la capitole precedente ale aceluiași proces.

Cele mai dramatice pagini ale romanului nu îmi par acelea care descriu cutremurătoarele exterminări și martiriul războiului pe teritoriul polonez (despre care Kuśniewicz scrie cu reținere, stînjinit fiind de faptul că nu le-a cunoscut în mod direct) ci paginile despre ostilitățile și diversitățile de opinii ivite în calea tinerilor. Personajele romanului reprezintă, fiecare, o verigă a dezolantului proces de transformare a fostei comunități într-un grup agresiv și ostil, ele pierzînd posibilitatea comunicării. Aprehensiunea acestei pierderi este una din trăsăturile specifice pentru structura narativă a romanului, pe alocuri, un adevărat poem în proză. Prima parte este marcată de un ton definitiv avînd toate caracteristicile unei lamentațiuni asupra paradisului pierdut al comunicării umane, deplorînd pierderea putinței de a crea o societate independentă de criteriile egoist-pragmatice, liberă de prejudecăți și mituri tribale. Alături de *Munți deasupra Mării Negre* de Wilhelm Mach, *Sfere* este una dintre cele mai sincere și frumoase cărți din literatura noastră dedicate conflictelor fratricide polono-ucrainiene, un epitaf scris pentru lumea pierdută a micilor orașe evreiești din Galiția, ca și *Voci în întuneric* și *Hanul* de Julian Strykowski. Dar evoluția personalității artistice a lui Andrzej Kuśniewicz nu poate fi considerată un fenomen închis. Dacă măsura izbînzilor sale de pînă acum nu este o măsură finală, aceasta se datorează tocmai exigențelor deosebite pe care scriitorul singur și le impune.

În românește de ANCA CRISTOFOVICI



SAUL BELLOW

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



INTERVIEW
de
ANTOANETA RALIAN

exclusivitate Secolul 20

«...Sint un observator și un istoric»

1. ÎNTREBARE: Domnule Bellow, v-aș propune să pornim de la rădăcini: vă recunoașteți vreo filiație, vreo rădăcină în tradiția literaturii americane, sau vă extrageți cumva seva din back-ground-ul dumneavoastră european? S-ar putea vorbi în cazul dumneavoastră de generație spontanee?

RĂSPUNS: Nu sint prea sigur în ce privește rădăcinile. Se presupune că americanii nu au rădăcini. Lucrul acesta prezintă multe dezavantaje, dar, pe de altă parte, este o sursă de libertate individuală. Te scutește de neplăcerea dezrădăcinării. Știu ce înseamnă rădăcinile, pentru că părinții mei au fost europeni și îmi aduc aminte că au avut de plătit un preț foarte greu. Dezrădăcinarea lor a fost extrem de dureroasă. Firește, orice ființă umană are o serie de atașamente. Dar câteodată îmi spun că este foarte dificil să-ți păstrezi atașamentele într-un oraș cum e Chicago, care din timp în timp suferă cîte o demolare de mari proporții. Uneori, cînd sint întrebat de rădăcini, răspund că în locul lor am niște sîrme ruginite. Lucru de înțeles la un american.

2. Î. Credeți că se poate vorbi despre o criză a literaturii, sau mai curînd despre o criză a capodoperei în zilele noastre, în comparație, să zicem, cu primele decenii ale secolului?

R. În primele decenii ale secolului nostru am avut într-adevăr capodopere. Mărețe cum erau, aveau tendința să finalizeze literatura, să o pecetluiescă, să o marcheze cu eticheta: «Acesta e finalul.» Scriitorii au simțit că li se interzicea să mai înalțeze

în această direcție. Americanii, care au mai puțin respect față de tradiții sau de pancarte cu avertismente culturale, și-au luat o mai mare libertate decât europenii pătrunși de istorie și educați să respecte punctele terminus. Americanii s-au comportat întotdeauna ca și cum regulile nu li se aplicau și lor, dar și noi, din diverse rațiuni, am avut conformiștii noștri. Chiar și non-conformiștii noștri au un fel de a se dovedi, piră la urmă, conformiști. Pericolul, la noi ca și în alte părți, este acela că, stabilind mereu un nivel tot mai înalt de cultură elevată, vom ajunge să dăunăm într-un fel aceluia înțeles obișnuit pe care omul îl acordă vieții, aceluia sens al experienței de viață, elementară și perenă, pe care nu ne putem îngădui să-l pierdem. Intellectul nu este intelect adevărat dacă alienează sensul vieții. Dar în fiecare țară din lume există acum o prestigioasă intelectualitate (intelighentsia), iar poezii și romancierii cad în greșeala de a-și scrie operele ca un prinos adus acestei elite. Într-adevăr, prin formația lor, scriitorii fac parte din ea. Este necesar să cunoști caracteristicile acestei intelighentsia, dar e o greșeală fatală să te lași încătușat de acea înaltă cultură în rapidă transformare și din ce în ce mai rafinată și rarefiată. Reprezentanții ei de frunte nu sînt întotdeauna, din punct de vedere uman, cei mai buni dintre noi.

3. Î. În această Americă pragmatică — «America tehnologiei și a operațiilor bancare», cum o numiți dumneavoastră, unde se situează literatura? Apreciați rolul artistului ca factor de educare și conștientizare a maselor?



R. Nu sînt în măsură să definesc locul literaturii în societate sau rolul social al artistului, ori influența sa în educarea și trezirea conștiinței maselor. Spun aceasta pentru că găsesc că-i primejdios pentru un poem sau un roman să aibă anumite intenții cu noi. Artistul trebuie să spună tot adevărul pe care a avut puțința să-l descopere și să-l prezinte.

4. Î. Cu care dintre marile literaturi europene, sau, mai bine zis, cu care dintre marii lor reprezentanți vă recunoașteți unele afinități? Dostoievski sau Joyce, Camus sau Kafka, sau . . . ?

R. Îl admir pe Kafka, îl respect pe Camus, dar niciodată nu-i citesc cu pasiunea cu care-i citesc pe Tolstoi sau pe Dostoievski. Sau chiar pe James Joyce.

5. Î. Ați fi de acord cu părerea că în romanele dumneavoastră există unele concesii față de elementele de succes comercial? De pildă, erotismul uneori accentuat, nu constituie o concesie față de gustul cititorilor? De fapt, pentru cine scrieți, domnule Bellow? Socotiți marele public american suficient de receptiv față de amplitudinea gândirii și erudiției dumneavoastră?

R. Erotismul, în cărțile mele, este incidental și periferic. În ele nu apare nimic din scenele sexuale stridente și virtual obligatorii, prezente în majoritatea romanelor ame-



ricane — ba și europene, din acest punct de vedere. Nu cred că îmi datorez popularitatea faptului că aș fi scris romane « sexy ». Adevărul este mult mai bizar. Majoritatea cititorilor mei aparțin acelei noi categorii —, intelighentsia —, apărută în Statele Unite și în alte țări în ultimii treizeci de ani. Nu menționez acest lucru cu mindrie sau cu speranță, ci doar îi constat existența, ca și faptul că exercită o considerabilă influență asupra artei și literaturii, o influență nu cu totul fastă. Această nouă elită intelectuală urmărește să modeleze o lume a sa proprie și are propriile sale idei în ce privește reprezentarea eficientă a unei astfel de lumi. E mai interesată de discurs și explicație decât de narație și dramatizare. Și dorește ca ideile să-i fie exprimate într-o formă adecvată, adică cu o anumită doză de sofisticare.

6. Î. Charlie Citrine, eroul romanului *Darul lui Humboldt* disprețuiește violent distincțiile și onorurile — premiile Pulitzer, Legiunea de Onoare, etc. În această ordine de idei, ce a însemnat pentru Saul Bellow premiul Nobel?

R. Mă întrebați ce a însemnat premiul Nobel pentru mine. Dați-mi voie să vă ofer un răspuns anecdotic. Cu ani în urmă, mă aflu în Italia, în chip de turist zelos, împreună cu fiul meu, pe atunci în vîrstă de șase ani, pe care-l purtam prin biserici și galerii de artă. Fără să-mi dau seama că-l oboseam și-l plictiseam. Cînd l-am dus la Roma, la catedrala Sfîntul Petru, i-am spus: « Cred că aceasta este cea mai mare biserică din lume. »



Mi-a răspuns: « Da ? Foarte bine. Atunci nu mai e nevoie să văd altele. » Și eu am lăsat în urmă onorurile, și acum nu mai am nevoie să mă preocup de ele.

7. Î. Ați vrea să explicați cititorilor noștri rațiunile susținutei intelectualizări și cerebralizări a vieții imediate în opera dumneavoastră? Cum justificați dedublarea, bifurcarea experienței prin teoretizare și universalizare?

R. Mă întrebați de ce « intelectualizez » și « cerebralizez » experiența în romanele mele. Există mai multe explicații posibile. Una ar fi că, fără să-mi dau seama, am căpătat o deprindere neplăcută. Alta este că, dacă ar fi să te ocupi numai de faptele de viață, ar trebui să existe un prealabil consens între oameni asupra interpretării pe care o acordă faptelor. Poți avea încredere că fiecare va da « fluxului vieții » o interpretare pe care să te poți bizui ? Pe de altă parte, nu cred că « intelectualizez » chiar atât de mult. Mai curînd « stilizez » experiența de viață, și aceasta se poate confunda cu ceea ce numiți « intelectualizare ». Uneori, caut pur și simplu să amuz. În Herzog, de pildă, s-ar putea crede că « intelectualizez », dar nu fac decît să-i ridiculizez pe intelectuali și depozitele lor de idei inutilizabile, care, în momentele de criză, nu servesc la nimic.

8. Î. În romanul Darul lui Humboldt ați inclus un foarte interesant eseu, de sine stătător, despre plictisul vieții moderne. Ar fi exact să spunem că vă arătați personal plictisit de societatea modernă?





R. Dacă mă plictisește societatea modernă? Nicidecum. Mai curînd mă supra-stimulează. Dar, la urma urmei, sînt un observator și un istoric, și observ plictisul de moarte al multora dintre contemporanii mei.

9. Î. Știu că îl cunoașteți pe scriitorul Mircea Eliade. Mă înșel, sau se pot descifra în ultimul dumneavoastră roman sensuri și rezonanțe ale gândirii lui Mircea Eliade?

R. Îl admir pe profesorul Eliade și am citit multe dintre cărțile sale; faptul de a citi cu admirație duce, fără îndoială, la unele influențe, dar nu aș putea spune cîntît în ce fel sau în ce măsură m-a influențat. Mă simt îndatorat lui, dar nu am posibilitatea de a aprecia măsura acestor datorii.



Laureatul Premiului Nobel
în mijlocul scriitorilor români:
instantanee la Casa Scriitorilor
din București.

Fotografii de TUDOR JEBELEANU

9. Am I bored by modern society? Not at all. Overstimulated if anything. But I am after all an observer and historian and I observe the deadly boredom of many of my contemporaries.

10. I admire Professor Eliade greatly and have read many of his books, and to read with admiration must certainly result in an influence, but I could not honestly tell you how I have been influenced by him or to what extent. I feel indebted to him but have not way of estimating the amount of the debt.

Yours sincerely,

Saul Bellow
Saul Bellow

«DARUL LUI HUMBOLDT» în românește

Într-un pasaj din *Darul lui Humboldt*, — de curînd intrat, prin excelenta traducere a Antoanetei Ralian, în circuitul culturii române — Citrine, eroul lui Saul Bellow, reflecta cu glas tare în felul următor: « Gertrude Stein făcea — își amintește personajul — o distincție între persoanele care reprezintă o entitate și cele care reprezintă o identitate. Un om de valoare — continua el — este o entitate. Identitatea ți-o oferă societatea. Cățelul tău te recunoaște, deci reprezintă o identitate. Prin contrast, entitatea este o forță impersonală, și poate fi un lucru înspăimîntător. Așa cum îl caracteriza T.S. Elliot pe William Blake. Un om ca Tennyson era cufundat pînă la gît în mediul înconjurător, sau învelit într-o crustă de opinii parazitare, în timp ce Blake era gol-goluț și, din centrul cristalului său, vedea omul gol. N-avea nimic din aura unei « persoane superioare » și lucrul acesta îl făcea să fie înfricoșător. Iată ce înseamnă o entitate. Identitatea e mai ușor de suportat. O identitate toarnă o băutură, aprinde o țigară, își urmărește plăcerile omenești și se eschivează de la condiții riguroase. Tentația de a o lăsa mai moale e foarte puternică. Humboldt era o entitate, însă mai laxă. Poeții trebuie să viseze; or a visa în America nu-l lucru ușor. Dumnezeu « dă cîntecele noaptea » — spune cartea lui Iov. M-am gîndit mult la lucrurile astea, concentrîndu-mă mai ales asupra falmoasei insomnii a lui Humboldt. Cred însă că insomnia lui era mai curînd o mărturie a forței lumii, a lumii umane și a minunatelor ei înfăptuiri. Lumea e interesantă, realmente interesantă. Lumea are bani, știință, războaie, politică, anxietăți, boală, nedumeriri. Întregul voltaj. Odată ce-ai intrat în priza de înalt voltaj și ești *cineva*, un nume cunoscut, nu te mai poți deconecta de curentul electric. Ești pironit. Bine, Renata, rezum: lumea are putere, iar interesul urmează puterea. Dar în ce constau puterea și interesul poetului? Acestea își au originea în stările de visare. Pentru că poetul este ceea ce este el în sine, pentru că în sufletul său răsună un glas a cărui forță se măsoară cu cea a societății, a țării. Ești interesant nu prin nebunie, nu prin excentricitate sau prin altele de felul ăsta, ci pentru că deții puterea de a neutraliza diversiunea, agitația, tumultul lumii exterioare și de a deveni apt să sesizezi esența lucrurilor. »¹

¹ Saul Bellow. *Darul lui Humboldt*, în românește de Antoaneta Ralian. Univers, București, 1979, pp. 387—388.

Distincția entitate — identitate, fie ea provizorie, rămâne importantă în romanul lui Bellow. În jurul ei se rotesc semnele de întrebare pe care i le ridică lui Citrine mulțimea de cugetări, rezultat al modului în care *funcționează mintea sa*. Definindu-se înainte de toate prin gândire («gândirea este un component al existenței» spune el într-un loc), Charles Citrine aduce romanul al cărui narator este, pe un teritoriu nu necunoscut în creația lui Bellow, dar cu siguranță văzut dintr-un unghi modificat.

Față de Herzog care, refuzându-și statutul social, se adăpostise, cel puțin pentru un timp, în lumea ideilor numai pentru a constata într-o corespondență hilară că panaceul propus de întemeietorii unor sisteme filozofice, teologice sau politice nu are efect când este testat, cum este cazul său, din perspectivă existențială, Citrine «cineva, un nume cunoscut», își plasează reflecția de o amplitudine mai mare, la un alt registru: el poate fi ironic, nostalgic, serios, grav, superlucid, specializat. Prezentă pe mari porțiuni, meditația literară și filozofică nu este corp străin, o modalitate de a camufla reintroducerea eseului în roman pentru a-i înlesni autorului — antropolog, sociolog și bineînțeles, scriitor — să-și prezinte opiniile și pe această cale. Impresie ce și-ar putea face loc, cu atât mai mult cu cât Bellow transferă asupra personajului său o seamă de date autobiografice și semnamente proprii (nu lipsesc, bunăoară, din portretul personajului său nici pungile de sub ochi). Tentația de a racorda confesiunea lui Citrine la biografie și istorie literară crește desigur când, cum bine se știe, Humboldt, principalul furnizor al comentariului literar, își descoperă prototipul într-un poet pe care împrejurările morții și, mai apoi, romanul lui Bellow, l-au scos dintr-un anonim discutabil. Dar înainte de a fi un testimoniu de această natură, reflecțiile lui Citrine își revendică poate cel mai important rost, acela de a se împleti, într-un chip ingenios, într-o țesătură care să intereseze prin ceea ce ea însăși conține drept "figure in the carpet".

Cu toate că seria cugetărilor este adesea impulsionată de evenimentele din planul prezentului, evenimente ce se ordonează într-un traseu picaresc la scara unui singur oraș, Chicago, pentru a se dilata apoi brusc într-unul intercontinental, mereu prezent în gândurile lui Citrine rămâne Humboldt, pe numele întreg Humboldt Fleisher. Sînt îngemănate aici umana îndrăzneală de a se avînta spre înalturi în căutarea valorilor eterne și infinite (despre încîntarea cu care își hrănesc sufletul, lui Humboldt îi place să vorbească în mod deosebit), cit și corporalitatea ce o poartă și o mărginește prin apetituri terestre. În modelarea personajului său pe dicotomia ideal — sensual s-a «folosit», poate Bellow de Delmore Schwartz, sau mai degrabă de unele din poemele sale unde revine obsesiv o platonică aspirație către Bine-Frumos și conștiința iritantă a neputinței de a le atinge. Dar independent de măsura în care este îndatorat modelului, Humboldt are o existență autonomă. «Fin și grosolan», «greoi și aerian», el exprimă însăși ideea de contradicție din care proliferază, într-o serie deschisă, antinomile cu rol structural atât de important în cartea lui Bellow. Altfel spus, figura lui contradictorie polarizează pentru Citrine problemele ce-l frământă, de fapt problemele pe care le pune acest roman parodistic și ironic, dar și meditativ și sobru.

Un şir din reflecţiile inspirate de Humboldt se opresc asupra distincţiei făcute la începutul acestor observaţii sau asupra sferelor mai largi în care s-ar putea încadra entitatea şi identitatea în accepţiunea dată de Gertrude Stein. Se pare că *darul poetului vizionar* îl preocupă pe urmaşul lui Humboldt dintr-un unghi anume sau, mai curînd meditănd asupra lui, el este urmărit de întrebarea: se revarsă el cu aceeaşi generozitate indiferent de împrejurările în care există? Cum soarta lui Humboldt dovedeşte, răspunsul înclină să fie negativ. Încercînd să elucideze nereuşita unei entităţi ca poetul pe care-l admirase, Citrine se simte ispitit să recurgă la teza arnoldiană potrivit căreia geniul nu poate fi despărţit de moment, înţeles ca ambianţă culturală receptivă şi stimulatorie. Şi unul şi celălalt sînt necesare ca entitatea să fie lucrativă. « Oameni ca Humboldt — asemenea oameni exprimă un sens al vieţii, dau glas simţirilor vremii lor, sau descoperă înţelesuri şi adevăruri ale naturii folosind împrejurările oferite de epoca lor. Cînd aceste împrejurări sînt generoase, atunci între toţi cei ce iau parte la marea întreprindere se statornicesc relaţii de dragoste şi de prietenie. »¹

Dacă autorul *Baladelor Arlechinului* exemplifică entitatea, ipostaza în care apare Citrine se mulează pe cerinţele identităţii; într-un sens el se descoperă ca produs al momentului ce se arătase ostil operei lui Humboldt, şi stăruind deopotrivă asupra lui, el va da reflecţiilor sale o anumită tendinţă de a se organiza într-un fel de anatomie a spiritului vremii, o anatomie a spiritului postmodern. Nu are oare numele de Charles Citrine o rezonanţă voit citadină prin dubla trimitere: la oraş (city), desigur, dar şi la primul romancier, ca şi la primul poet al oraşului: e vorba de Dickens şi Baudelaire? Conştiinţa citadină pe care o reprezintă scriitorul Citrine se alimentează, fireşte, din date noi. Parte din ele le iradiază metropola Chicago de la începutul acestui deceniu, marele oraş ce-şi continuă o ameţitoare ascensiune pe verticala schelelor şi creează impresia unei vieţi de un dinamism exacerbant. Mişcarea — şi este multă mişcare în oraşul lui Citrine — nu duce însă niciunde, iar violenţa ce o comandă apare gratuită. În acelaşi timp — şi aici aflăm o altă opoziţie semnificativă — invers proporţionale cu trepidaţiile exterioare sînt ritmurile vieţii lăuntrice. Este izbitoră încetinirea pînă la stagnare a pulsului interior, somnolenţa spirituală ce se întronează ca urmare a disfuncţiei psihice. Plictisul este diagnosticul pus de Citrine maladiei generale şi, în repetate rînduri, îl vedem adîncit în analiza cauzelor ei. I se pare interesant să observe, de pildă, că într-o bună măsură se datorează introvertirii dusă la extrem: « ... ego-ul conştient de sine este lăcaşul plictisului. ... I se cere să se sinchisească, adeseori îl presăm noi înşine să se sinchisească, dar blestemul indifferenţei apasă conştiinţa sa dureros de independentă ». ² Este impasul la care a ajuns apologia conştiinţei subiective, eliberată la începutul secolului nostru şi ridicată la rang de absolut. Criză, fără îndoială, amplificată de raporturile noi dintre individ şi mediu, statornice de noua fază a civilizaţiei tehnologice.

¹ Op. cit., p. 591

² Ibid., p. 252.

Hibernarea spiritului ca trăsătură distinctivă a prezentului este subliniată în roman nu numai prin analiza întreprinsă de Citrine asupra plictiselii, ci și prin plasarea calendaristică a acțiunii (luna decembrie) și, mai cu seamă, prin ampla referire la Rip Van Winkle și nenumărate alte aluzii literare (marmota cu ecouri din poezia lui Robert Frost este numai un exemplu). Aceași intenție, o servește, cred, și lunga incursiune în antroposofia lui Rudolf Steiner. Chiar dacă pentru Citrine prezintă interes în sine, la nivelul romanului, ea se integrează într-un context mai larg unde are rolul de a sugera sărăcia în resurse sufletești a lumii de care este înconjurat Citrine. De asemenea, macabru, prezent în felurite chipuri însă contrarcarat de umor și ironie, are o contribuție similară. Până și legăturile erotice, încărcate de multiple semnificații, cum se întâmplă de obicei în ultimele romane ale lui Bellow, sporesc impresia de pustiu sufletească și, nu întâmplător Renata, odată cu vitalitatea ei ieșită din comun, aduce prin asociațiile matrimoniale evocarea unui aer de cimitir.

Nici ideile, rodul mai multor secole de speculații, acomodate cu largheșă de intelectul cuprinzător al lui Citrine, nu aduc promisiunea ieșirii la liman. Semnificativ, « Arca », revista proiectată să realizeze sinteza mult așteptată, capabilă să răspundă cerințelor puse de vremurile noi, naufragiază înainte de lansarea primului număr. Eșecul previzibil, dacă ne gândim că trebuind să facă față vidului existențial, scriitorul postmodern Citrine este handicapat de conștiința acută a unei tradiții împovăritoare. Cu o virtuozitate demnă de un Laurence Sterne, Bellow folosește reflecțiile pe această temă pentru a parodia școli, stiluri și experimente literare, dînd astfel cîmp larg de desfășurare unei porniri mai vechi ce se făcuse simțită și în *Aventurile lui Augle March*. Ultimul roman realizează un impresionant *tour de force* din acest punct de vedere ; cred că nu greșesc afirmînd că dacă i s-ar face un indice de nume, nu ar fi mai mic decît cel pe care îl întîlnim în istoriile literare curente. Desigur nu toate aluziile literare presupun o intenție de parodiare, dar nu este o atare strategie — așa cum au utilizat-o Pound și Eliot, și după ei mulți alții, printre care și Delmore Schwartz — ținta unei ironii, tocmai prin folosirea ei bătătoare la ochi ? La fel ca în *Tristram Shandy*, ridiculizarea unei convenții literare tinde însă spre o finalitate mai importantă decît un simplu efect parodistic. Grație ei se obține o descriere a conștiinței postmoderne în principalele ei însușiri. Ceea ce reține atenția este, cu deosebire, semnul neînșelător al vlăgului forțelor creativității, fenomen ce este pus pe seama strivirii intelectului de presiunea uriașului material strîns de-a lungul timpului de diferitele istorii (inclusiv cea literară) și vehiculat de mass-media fără discernămint. Regăsim o opinie mai de mult a scriitorului. « Educîndu-și scriitorii », scria el în 1963 cu claritatea ce-l caracterizează pe Bellow eseistul, « ea (clasa de mijloc « din care provîn majoritatea scriitorilor ») le înlesnește cunoașterea doctrinelor importante din fiecare epocă, dar acestea, în suprabundența lor, se anulează reciproc »¹. Ca și cum din pricina aglomerării prea mari, scriitorii din trecut

¹ Saul Bellow « Note pe marginea prozei americane recente » în *The Novel Today*, ed Malcolm Bradbury, Fontana 1977, p. 63.

și prezent nu se mai pot face auziți; paradoxal, vocile lor măresc tăcerea pe care o ascunde agitația din jurul lui Citrine. În pofida unei mulțimi de puncte de referință, și pe tărîm intelectual și literar, scriitorul se profilează ca o conștiință singulară.

Fixînd identitatea lui Citrine și reușind să ofere prin mijlocirea ei anatomia de care vorbeam, Bellow nu se oprește aici. Chiar destinul personajului său sugerează pînă la urmă o nouă direcție. Căci Citrine, deși este pironit în priza de înalt-voltaj sfîrșește prin a se deconecta de curentul electric. Este drept, inițiativa nu-i aparține, dar pe de altă parte nici nu opune rezistență. Poate și pentru că acum i se descoperă ca prețioase lucrurile simple de care avusese parte în copilărie — afecțiunea, prietenia (de unde și tonul nostalgic al unora dintre cugetări), în timp ce lui Citrine scriitorul, împreună cu neputința de a găsi vreo ieșire folosind « mijloacele convenționale cunoscute culturii »¹ i se dezvăluie într-un înțeles mai adînc darul poetului cu ochi de balenă și, totodată, preocupat de întrebările umane spre care aspirase Humboldt vor dăinui în conștiința viitorului. Durabilitatea o sugerează finalul romanului, cu simbolul whitmanian al afirmării vieții împotriva morții, floarea de sofran dovedind, ca și mugurul firav al poetului *Firelor de iarbă*, că « moarte de-a pururi nu este, și chiar dacă-ar fi, imbold îi e vieții »². Premergînd unui asemenea început, starea de hibernare, pe care insistă atît de mult romanul, scoate la iveală sensuri noi.

Înnodînd fire din romanele anterioare, reflecțiile lui Citrine pe marginea darului lui Humboldt se îmbină într-o țesătură cu miriade de motive; Inepuizabile în posibilitățile de a se combina, ele relevă mereu alte fețe ale stării de spirit co definite fenomenul cultural american. Și dacă, potrivit unei observații făcute de criticul Tony Tanner, Bellow s-a anunțat de la bun început preocupat de întrebările ce-l frământau pe Levin, personajul lui Tolstoi, *Darul lui Humboldt* aduce încă o probă că răspunsul autorului este în favoarea sensului afirmativ al vieții, al aspirației firești spre Bine și Frumos, al poeziei de care omul nu se poate lipsi.

Apariția în cursul acestui an a versiunii românești, în remarcabila traducere semnată de Antoaneta Ralian, și prefatăată de un studiu bogat în judecăți critice pertinente aparținînd lui Dan Grigorescu, se înscrie ca o contribuție importantă la cunoașterea unei opere de prim ordin. Observăm de altfel că de mai bine de un deceniu scriitorul american este o prezență în cultura noastră, așa cum o atestă, pe lîngă traducerea în limba română a romanului *Trăiește-ți clipa* (semnată de Anda Teodorescu), numeroase traduceri parțiale, precum și articole publicate în diferite reviste. « Seccolul 20 » a oferit publicului românesc nuvela *În căutarea Domnului Green* în traducerea Catincăi Ralea (nr. 10/1968) grupaje consacrate lui *Herzog* și, respectiv, romanului *Darul lui Humboldt* (în nr. 9 din 1970, 9 din 1976) Mai multe articole și comentarii au fost consacrate de presa noastră lui Bellow cu prilejul decernării premiului Nobel în 1976 și al vizitei pe care scriitorul american a făcut-o recent în țara noastră.

¹ *Darul lui Humboldt*, op. cit., p. 392

² Walt Whitman, *Opere alese*, versiunea Mihai Gheorghiu, ESPLA, p. 153

Pe urmele unui personaj: HUMBOLDT și modelul său

Cînd romancierul este proteic — și marile succese de public constituie acel stimul biciuitor care îl incită să fie deopotrivă prolific și divers — tentația criticii de a-l măsura și compara cu sine este firească și deci mai puțin expusă riscului.

Bellow, odată acceptat ca romancier viabil și reprezentativ pentru o fază pe care o traversează proza de ficțiune americană, impune criticii acel relativism al consemnării menit să-l însoțească fidel demersul creației. Ni se pare, în cazul său, o soluție oricum decentă, vizînd dincolo de teribilismul criticii negatoare, ce se mai face auzit din culisele scenei literare, în sinul unei generații care vine « puternic » din urmă. Înscenarea, banală în sine, face parte din tactica de hărțuire promovată de cel nerăbdător să capteze atenția și să-și asigure un loc în prim-planul efemer, oferit de o asemenea publicitate.

Firește, este și prematur și neinteresant să proclamăm sau să anatemizăm ultima producție a unui scriitor de talie — ar fi poate doar locul să ne re-afirmăm nostalgice preferințe mai vechi: Herzog sau Sammler, Henderson sau Augie March — tot atîtea ipostaze ale autorului Saul Bellow, tot atîtea incitante tentative de autoscopie și exorcism.

Privită din punctul de vedere al alegerii alter-ego-ului protagonist — fapt de importanță crucială la un romancier cu o subiectivitate atât de manifest tiranică — strategia din *Darul lui Humboldt* ni-l relevă încă odată pe maestru. Ineditul acestui roman rezidă mai cu seamă în aceea că recurge la un ingenios experiment de tehnică narativă și anume resuscitarea destinului unei strălucite personalități a vieții culturale post-belice americane față de care protagonistul — în cazul de față sinele secund al romancierului — se află la început într-o relație ambiguă de atracție-respingere, constituindu-se în cele din urmă într-o contrapondere antinomică.

Avem a face deci cu o inoculare de tip auto-vaccin prin care o personalitate literară este ficționalizată spre a fecunda o ficțiune, conferindu-i acel caracter real-autentic capabil să o « non-ficționalizeze » în ultimă instanță și astfel să o deschidă interesului publicului contemporan, interes avid de adevărul atestabil documentar.

Prin *Darul lui Humboldt*, Saul Bellow a deschis dosarul unei personalități literare până mai ieri comod etichetată, în cele câteva studii de istorie literară asupra perioadei (cca. 1938 — cca. 1956) prin câteva epitete indiferente ce-o așază în sînul unei generații zisă « de mijloc » sau « de tranziție ». Este vorba de poetul, prozatorul și eseistul Delmore Schwartz (1913—1966), și de generația poetică ce prenumără printre protagoniști pe Robert Lowell, Richard Wilbur, John Berryman, Elizabeth Bishop, Theodore Roethke, Randall Jarrell, Karl Shapiro. Cu personalități puternic conturate și diverse, afirmată în preajma celui de al doilea război mondial (printre contemporani în Anglia se numără Dylan Thomas) « generația de mijloc » se desfășoară în prelungirea modernismului, mai ales a celui de factură elioteană, conformîndu-se deci cerințelor formulate de *New Criticism* poeziei dintr-o perspectivă formalist-contextualistă (e vorba de o nouă retorică fundamentală pe la 1925 de Ransom, Tate, Blackmur, Brooks și alții. Dar în același timp este generația ce a încercat o sinteză între Marx și Freud, între Jung și Frazer, ce a luat act de existențialism, trăind absurdul tragic al războiului mondial. După război, majoritatea membrilor săi s-au profesionalizat, acceptînd statutul social de « poet rezident » în universitate, unde au format un public receptiv la aluzie și la convenția literară. Cu trecerea timpului, unii s-au detașat, cerînd o întoarcere la Blake, Whitman și Lawrence sau la experiența brută oferită de contactul nemijlocit cu natura sau cu realitatea solicitantă a cotidianului (e vorba de poezii « beat ») sau o prelungire pînă la ultimele consecințe a retoricii confesive, de tip lowellian — în contra-sens cu depersonalizarea propovăduită de T.S. Eliot. (Activitatea lui Robert Creeley, W. D. Snodgrass, Sylvia Plath sau Anne Sexton stă mărturie).

Într-adevăr, este simplificatoare plasarea generației sub rubrici de tipul « academică » sau « de tranziție ». Care generație, în fond, în afara celor cu adevărat revoluționare (Wordsworth — Coleridge sau Pound — Eliot) nu este, pînă la urmă, de tranziție, și ce rău este în actul necesar de consolidare ce urmează oricărei mutații. Cum nu putem reproșa lui Sidney că rafinează arta lui Wyatt, sau lui Marvell că preia moștenirea lui Donne, sau lui Swinburne că explorează sonoritățile lui Shelley, tot astfel nu putem imputa poeziei postbelice conștiința acută de sine, așa cum a fost resuscitată de către Eliot sau Ransom, decretînd pur și simplu ca inautentică poezia ce se sprijină pe idee sau recurge la rezervorul inepuizabil al tradiției culturale în căutarea de teme sau modele. Așa cum știința își asumă istoria în fiecare moment al progresului său, tot astfel în perioada post-iluministă, în care, din punct de vedere cultural, ne situăm, arta nu poate face abstracție de tradiție și de experiențele trecutului, singura cheazășie, de altfel, a continuității structurale ce poartă numele de umanism.

Iată deci că pe lîngă multiplele implicații în sfera poeticii romanului (ne referim la faptul că asemenea oricărui roman autentic *Humboldt's Gift* este *sui generis*: o îmbinare proprie de biografic și autobiografic, de picareșc și introspecție, de empiric senzorial (Bellow este o sensibilitate olfactiv-chinestezică prin excelență) și ideatic-speculativ (antropologia culturală este omniprezentă); cu tranziții și transferuri imperceptibile de la o zonă la alta; totuși turnat într-o fluență « calofil-academică » a stilului, deși funcționalitatea este flaubertiană, dar cu vigoarea epică demnă de tradiția Fielding — Faulkner), actul lui Saul Bellow, ridică vîlul



așternut peste o epocă, stîrnindu-ne curiozitatea și interesul pentru un exponent de frunte al ei.

Firește, nu fidelitatea transpunerii în plan artistic-ficțional interesează aici: ce anume a făcut Bellow *alias* Citrine cu Von Humboldt Fleisher *alias* Delmore Schwartz? Evident, portretul oferit este în caracter și dincolo de această cerință a portretisticii realiste nu avem a ridica pretenții. *Humboldt's Gift* nu este un roman istoric, întrucît nu prezintă un moment de răscruce care să afecteze destinele unei colectivități umane, văzută ca entitate și individ cu individ; nu este autobiografie romanțată (și cu atît mai puțin biografie romanțată) întrucît nu manipulează, integrînd melodramatic, fapte disparate din realitate; este un roman în sens clasic și ca atare crește organic, autonom, generîndu-și substanța din premisele de motiv pe care le explorează cu o consecvență și o coerență aproape muzicale. Raportările la exterior sînt firește incitante, aluziile avînd suculența lor. Ele însă sînt incolore și transparente pentru cineva din afara mediului respectiv, care cu cît distanța în timp este mai mare, cu atît realitatea lor pălește — pierderi calculabile, totuși. (Personal, am gustat acel gen de satisfacție detectivistică cînd am identificat în personajul Sewell — profesorul de la Princeton pe care Humboldt și Charles îl suplinesc timp de un an — pe reputatul critic R. P. Blackmur ale cărui date bio-bibliografice coincid cu absolut toate aluziile și insinuările din roman).

În fond, generația poetică a lui Delmore Schwartz este generația lui Bellow — o ușoară întîrziere a consolidării reputației unui romancier fiind cumva în firea lucrurilor (faptul este atestat de Delmore Schwartz însuși, care îl menționează în eseurile sale pe Saul Bellow preluînd o remarcă a lui Blackmur cu privire la similitudinea de atitudine existențială regăsită în anii patruzeci la Lowell, Berryman, Jarrell și Bellow — reprezentat prin al doilea roman al său, *The Victim*). Bellow este veriga de legătură (poate cea mai durabilă) dintre marea generație modernistă (Hemingway — Faulkner — Dos Passos — Steinbeck — Wolfe, ultimul furnizînd lui Bellow tipul de scriitură față de care să se situeze) și noul val al prozei americane (Barth — Barthelme — Hawkes — Coover — Pynchon — Gass). Pornind de la modalitățile ficționale tranșant novatoare ale acestora din urmă, și Bellow poate părea la rîndu-i față de generația interbelică epigonic, convențional, factice, cum este îndeobște caracterizat Delmore Schwartz prin raportare la Eliot. Dacă o asemenea opinie circulă în critica de avangardă, verdictul marelui public (și al marilor premii literare) l-a situat pe Bellow printre valorile de prim rang ale epocii noastre. El însuși pare conștient de calitatea diferită introdusă de generația mai nouă, de ruptura care se produce în continuitatea prozei ficționale. Într-adevăr, așa cum remarcă Geta Dumitriu în eseuul său, *Citrine* este și nu este un *alter ego* bellowian — nu este lipsit de plauzibilitate să vedem în protagonist portretul-șarjă al unui autor de ficțiuni post-moderne. În această perspectivă criza, și golul sufletesc devin semnamentele simptomatice ale unei literaturi a-morale, angajată exclusiv în experimentul ludic. Reacția față de această stare de lucruri s-a și produs recent în intervențiile cu tăis polemic datorate unui romancier « epigonic » descinzînd din Bellow, de rîndul acesta, John Gardner. De altfel, discuția se poartă acum în jurul ideii de roman. Deși fidel formulei clasice, Bellow a reconsiderat statutul genului în fiecare roman al său, propunînd alternative ce au lărgit considerabil conceptul ca atare.

În această ordine de idei, Delmore Schwartz și replica sa ficțională — Humboldt — au oferit romancierului nu atît un prilej de a face critică în sensul tehnic al termenului, de a valida sau invalida o imagine, o reputație în plan exegetic, ci de a furniza memoriei sale afective ocazia de a evoca o entitate umană de excepție, surprinsă într-o profundă criză de alienare — temă fundamentală în creația lui Bellow. Complexitatea și rotunjimea personajului, așa cum ne apare în roman, nu răspunde

exigențelor puriste ale criticii literare moderne. De la Pound și Eliot încoace, factorii exogeni și extrinseci au fost treptat eliminați ca irelevanți — « eroarea intențională » fiind complet discreditată prin binecunoscutul eseu al lui Beardsley și Wimsatt.

Delmore Schwartz însuși (elev asiduu al lui Eliot, admirator al lui Joyce și Yeats) a profesat o critică foiletonistică de înaltă ținută intelectuală. Format la școala lui Ransom și Tate, admirator al rigorii exemplare demonstrată de Yvor Winters precum și al ingeniozității analitice a lui R. P. Blackmur, Schwartz a susținut în critica sa (adunată postum de către Donald Dike și David Zucker în *Selected Essays of Delmore Schwartz*, The University of Chicago Press, 1970, 500 p.) un intens dialog cu valorile de prim ordin ale secolului nostru. James Joyce, cel din *Finnegans Wake* mai cu seamă, i-a fost idol și ideal. A intenționat să dedice o monografie marelui irlandez, dar a amânat mereu proiectul. (De fapt, Delmore Schwartz, deși a dobândit în 1960 două importante distincții: premiul Bollingen pentru poezie și premiul Shelley, a fost considerat de către contemporani — precum Arthur Hugh Clough în secolul trecut printre poeții englezi — marea speranță eșuată a generației sale, poetul capabil să-l continue pe Hart Crane și să ducă la bun sfârșit proiectul gigantic de a scrie, în fine, un secol după Whitman, « marele poem al Americii », speranță naivă și vană într-o Americă materialistă și indiferentă, într-o Americă cu o poezie viguroasă și matură în care o vocație bardică nu-și mai avea locul. De fapt « marele poem » se scrie continuu, ca în orice mare literatură, odată cu apariția fiecărei opere majore. Dar dacă Joyce este o prezență dispersată în practic tot ce a scris Schwartz pentru *Partisan Review* — organul de opinie culturală cel mai ascultat în America postbelică — T. S. Eliot în ambele ipostaze, de poet și de critic, este fără îndoială o temă predilectă, iar eseu din 1945, « T. S. Eliot As The International Hero » o evaluare luată în considerație de toți cei care, ulterior, s-au aplecat asupra operei eminentului om de litere. Printre poeți admirația sa se îndreaptă cu precădere spre Yeats și Wallace Stevens, cărora le dedică mai multe eseuri. Pertinente considerații privesc opera poetică a lui Rimbaud (din care și traduce), G. M. Hopkins, Thomas Hardy, Walt Whitman, Ezra Pound, Marianne Moore, W.C. Williams, W. H. Auden, Allen Tate, J. C. Ransom, Theodore Roethke, Robinson Jeffers, R. M. Rilke, Conrad Aiken, R. P. Warren, Randall Jarrell, Karl Shapiro, Kenneth Patchen. Evaluările sale pornesc de la premisa că opera în cauză merită atenție, preocuparea de căpetenie constituind așezarea operei în cadrele ideilor tutelare, apropierea simpatetică de material făcându-se din perspectiva poetului-critic, interesat de limite numai în măsura în care conturează mai pregnant virtuțile reale. Starea poeziei în America contemporană îl preocupă în aceeași măsură, deși nu dispune de intuiția și mobilitatea lui Randall Jarrell (1914—1965), spiritul cel mai curajos-disociativ al generației.

Dintre romancierii, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Gide, Camus, Ring Lardner formează florilegiul preferințelor, la care se adaugă recenzii la opere de Gertrude Stein, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Turgheniev, etc. Și aici critica vine din interior, Delmore Schwartz impunându-se deopotrivă ca autor de nuanțe și povestiri. Sectorul criticilor este reprezentat de câteva nume deosebit de semnificative: Eliot, Winters, Blackmur, Lionel Trilling și Edmund Wilson, de care îl apropie admirația sa profundă față de Marx. (Schwartz are o formație filosofică ce transpare pretutindeni, referirile la Aristotel și Marx fiind cele mai frecvente). Categoriile estetico-filosofice precum absurdul și existențialismul sînt tratate în maniera eseului conversațional romantic (Lamb, Hazlitt). De pildă, existențialism în America echivalează cu a face sau a nu face zilnic o baie, și toate implicațiile ce decurg de aici în ordine materială, socială, morală, etc.

Spuneam că influența criticii lui T. S. Eliot a fost determinantă pentru formația lui Delmore Schwartz, ceea ce nu înseamnă că, ajuns la maturitate, poetul-critic nu s-a detașat de mentorul său. Proba peremptorie ne este oferită de conferința ținută în 1947 la Columbia University — «Dictatura literară a lui T. S. Eliot»—, în care se întreprinde o evaluare globală, deloc părtinitoare a activității desfășurată pînă la acea dată.

În opinia lui Schwartz, unicitatea lui Eliot rezidă în aceea că a reușit să domine viața culturală chiar și atunci cînd, după 1933, și-a reconsiderat radical verdictele anterioare. Reconsiderările lui Eliot au fost primite de către mulți din adepții săi fervenți, cu consternare. Dar prin această reorientare, Eliot a demonstrat două lucruri de însemnătate capitală: întîi că și în cazul criticii, experiența are ultimul cuvînt, iar Eliot nu a dat dovadă decît de onestitate revizîndu-și judecățile de tinerețe, prea tranșante, prea exclusiviste, prea mult tributare reacțiilor spontane și prea puțin documentate în privința contextului istoric; apoi însăși evoluția sensibilității sale de la *Tărîmul pustietății* la *Patru cvartete*, stilistic vorbind, este o evoluție dinspre poezia lui Donne spre momentul Wordsworth — Coleridge. În al doilea rînd, că prin însăși această răsturnare de perspectivă, scriitorul demonstrează indirect că nimeni nu poate deține supremația în materie de opinie literară și că, în secolul nostru, sîntem mai mult ca oricînd în măsură să ne dăm seama de arbitrarul verdictelor și excomunicărilor emise sau comise de-a-lungul timpului. Adevărata misiune a criticii văzută din acest unghi, ne asigură Schwartz, ar fi nu atît re-evaluarea periodică a trecutului, ci mai curînd utilizarea trecutului în aprecierea «competență», «conștiințioasă» și «dreaptă» a prezentului, spre a nu se mai repeta injustițiile strigătoare la cer, precum anularea creativității lui Melville, sau ignorarea, în timpul vieții lor, a creației unor G. M. Hopkins și Emily Dickinson. Criticul ideal este acela care poate decide — în termenii lui Eliot — dacă cutare poem este sau nu autentic. Este irelevantă judecata sprijinită pe ceea ce Schwartz denumeste «comparația malițioasă» al cărei țel este să distingă, iarăși în termenii lui Eliot, diferența dintre «poetul mare» și «poetul într-adevăr mare sau chiar foarte mare.»

În tot ceea ce întreprinde în ipostaza de recenzent, Schwartz ni se înfățișează ca un critic cu o cultură literară întinsă, cu un gust sigur și cu un simț analitic dezvoltat, preocupat de idee și de întruchiparea ei în plan sensibil. Regretăm doar că nu am avut posibilitatea să-l urmărim exercitîndu-și magistratura asupra romanelor lui Saul Bellow (*Dangling Man*, recenzat în 1944 și *The Adventures of Augie March*, recenzat în 1954, ambele intervenții fiind publicate de *Partisan Review*).

Ca poet, Delmore Schwartz are conștiința că se află în eșalonul secund, din punct de vedere valoric, al generației sale. Unul din eseurile sale asupra condiției poeziei poartă chiar titlul «Views Of A Second Violinist». Neîndoielnic, dacă îl raportăm producția poetică la cea realizată de Robert Lowell, John Berryman sau Theodore Roethke, vom constata că poeziei lui Delmore Schwartz îi lipsește suflul, anvergura, dramatismul stărilor limită, somptuozitatea formală. Numărul pieselor autentice depistabile în antologia de autor *Summer Knowledge: Selected Poems 1938—1958*, scoasă la «New Directions», New York, în 1959, este relativ restrîns; calitatea celor mai izbutite poeme, însă, este indubitabilă. Saul Bellow afirmă în *Darul lui Humboldt* că însuși Yvor Winters a salutat debutul poetului. Dacă așa au stat într-adevăr lucrurile (personal nu am reușit să depistez în opera lui Winters, strînsă în volume, confirmarea acestei afirmații), atunci Schwartz a trecut proba de foc a celui mai absolutist-dogmatic critic pe care l-a dat cultura anglo-saxonă de la Samuel Johnson încoace, criticul care a refuzat intrarea în Pantheon lui Yeats, Pound și Eliot, dar și lui Wordsworth, Keats sau Milton — și, cît privește lirica sonetelor,

lui Shakespeare însuși. Dar oricum ar sta lucrurile, Schwartz a ridicat el însuși obiecții metodologice maestrului de la Stanford University, exprimându-și totodată adevărul deplin față de poezia criticului, poezie scrisă în concordanță cu aceste standarde. Și indiferent dacă poezia sa a fost remarcată sau nu de un Winters sau de un Blackmur, chiar dacă a stîrnit minia lui Rexroth — mentorul « urlătorilor », cum îi numea Schwartz pe beatnici, ea reclamă pentru sine un demers critic care să-i evidențieze opțiunile și izbînzile.

Ce reține atenția *prima facie*, în poezia lui Delmore Schwartz? Tonalitatea, « aerul » ei trădează o personalitate elocventă, produsul de excepție al umanismului cultivat în marile universități din Noua Anglie. Sintem confrunțați cu un spirit înclinat spre idee, vădind pasiunea pentru formularea limpede, transparentă a enunșurilor. Discursivitatea elegantă, relaxată, interesată de a etala subtil un comentariu frizează eseul. Ceea ce salvează poezia de sentențiozitatea livrescă, de poza academică este încărcătura afectivă care parvine pe calea amintirii. Sondajele în pre-conștient, într-o copilărie ultragiată și fragilă răzbat neașteptat la suprafață asemenea unor geisere. Se grefează așadar dimensiunea argumentativ-discursivă pe un fond afectiv, înecșat și turbure. Deși nu excelează în emotivitate, Delmore Schwartz scrie din perspectiva trăirilor personale, fecundate și filtrate prin cultură. Intruziunile livești nu se etalează ostentativ. Mai degrabă trimiterile lui Schwartz sînt menite să recheme în actualitate popasurile obligatorii din cultura medie a unei generații: Shakespeare, Kafka, Marx, Aristotel, Freud, Proust, Dostoievski, Hegel, Proust, Eliot, Joyce. Unii dintre aceștia se insinuează în poeme, fie direct printr-o formulare memorabilă citată ca atare, fie — cel mai adesea — tutelînd o tensiune sau atmosferă afînă.

Dar vocile împrumutate nu covîrșesc prin autoritatea lor percepția unică ce stă la originea poemului, ele se juxtapun experienței ca niște confirmări recrutate din fondul nepieritor al trăirilor umane. Mesajul ce ne parvine astfel nu este proclamat ci mai degrabă șoptit, comizerînd sau glumînd, după împrejurări. Alteori, ca în magistrala compoziție *Coriolan și Mumă-sa. Un Vis al Cunoașterii* — o ingenioasă replică la tragedia shakespeariană, în cinci acte în versuri, cu interludii în proză de factură eseistică — Marx, Freud și Aristotel se apleacă pe rînd spre urechea spectatorului (poetul însuși) care aci se implică în acțiune, aci se detașează, șoptindu-i cite o interpretare, mai gravă sau mai ironică, a evenimentelor, conferînd astfel perspective complementare asupra istoriei și naturii umane.

O temă omniprezentă în poezia sa este, după cum o arată și titlurile diferitelor secțiuni din *Selected Poems*, cunoașterea, cunoașterea plenară, pozitivă a realităților ambientale și istorice sau, metaforic spus, « cunoașterea de vară ». Poezia ca formă supremă de cunoaștere, arta ca mod de existență comprehensivă se instituie în tematica unor poeme-meditative de prim ordin (« Domeniul poeziei » sau « După amiaza de duminică de-a-lungul Senei », de Seurat). Alte poeme « culturologice » de calbru comparabil ni-l readuc în scenă pe « blîndul prinț » Hamlet, sau ne introduc în existența dureroasă de lucidă a lui Baudelaire. E drept că unele din poeme, fie prin titlu, fie prin versul inițial, care stabilește tonalitatea dominantă a întregului, ne recheamă în auz retorica magnific-sonoră a lui Shakespeare. Dar, ca și în cazul lui Melville, influența sublimului bard de la Stratford — în pofida avertismentelor lui Eliot, Ransom, Auden, sau Winters — pare încă să fascineze sensibilitățile poetice în plin secol al douăzecilea. « Timpul în care ardem », o sintagmă cu inflexiuni baroc-existențiale, coboară obsesiv în poezia sa tot dinspre acel semeț pisc al Renașterii.

Și totuși, neîmplînirile lui Delmore au atîrnat mai greu în verdictul contemporanilor, chiar și atunci cînd aceștia l-au arătat dragoste și prețuire. Într-un emoționant

poem cu titlul « Lui Delmore Schwartz (Cambridge 1946) » publicat de Robert Lowell în epocalul său volum *Life Studies* din 1959 se evocă nostalgic perioada petrecută împreună la Harvard, când Delmore clama « Fie ca Joyce și Freud, maeștrii Bucuriei, să fie oaspeții noștri aici ». Dar, ca o premoniție a dezastrului ce numai peste câțiva ani, în 1962, avea să se producă, Lowell notează mai departe: « Camera se umpluse de fum de țigară învăluind în rotocoale privirea pierdută, inertă de paranoic a lui Coleridge, tocmai atunci întors din Malta — cu ochii afundați în chipu-i puhav, cu buzele plesnite și negre » — portret fugar schițat al unui alt mare naufragiat al poeziei, un fel de « Faust la vârsta senectuții », cum își intitulează Schwartz unul din poeme, din care extragem un distih ce ar putea fi invocat ca motto la *Humboldt's Gift*: « Now I float will-less in despair's dead sea / Every man my enemy » (« Plutind în derivă pe marea speranței moartă / Aflu în fiecăre semen un dușman »).

Alienarea progresivă a poetului, cufundarea sa în depresiunea nevrotică, a devenit un simptom al condiției creatorului în societatea industrială. Romanul lui Bellow detaliază pertinent impasul. Sentimentul înstrăinării este însă cu atât mai acut cu cât asimilarea etnică nu s-a produs necontradictoriu. Poposit de pe meleaguri rusești, asemenea strămoșilor lui Bellow, strămoșii lui Delmore apucă o rută ocolită, faza de tranzit nefiind Canada (unde Saul Bellow vede lumina zilei) ci Europa răsăriteană (elocvent în acest sens este emoționantul poem « The Would-Be Hungarian » (« Cel ce se visa maghiar ») cu o haltă sui generis la București, evocată cu un humor patetic într-unul din primele sale poeme, « Balada Copiilor Țarului », publicat în 1937:

O Nicholas ! Alas ! Alas !
My grandfather coughed in your army,

Hid in a wine-stinking barrel
For three days in Bucharest

Then left for America
To become king himself

(O, Nicolai, Vai ! Vai ! / Bunicu și-a scuipat plămîinii în oștirea ta, / trei zile a stat ascuns la București, într-un butoi ce a vin duhnea / și-a luat apoi tălpășița spre America / s-ajungă și el împărat cîndva). Fără un sentiment al trecutului — firește nu în sens arcadian — perceperea realității nemijlocite, observa Schwartz, are toate șansele să înregistreze doar aspectele efemere, excentrice, degradate sau spilcuite. Impasul romanului naturalist se datorează tocmai falsei impresii că mahaufa ar fi mai reală decît bibliotecă.

Un Matthew Arnold modern — mai flexibil, mai deschis noului (a făcut și cronică cinematografică), mai puțin sentențios — poetul american se distinge în cadrul generației sale prin capacitatea de a integra achiziții culturale în discursul poetic fără ca prin aceasta să demonetizeze ideea sau să submineze poezia. Meditațiile sale reculese, tonul ponderat-ironic îl readuc în actualitate. Poezia anilor șaptezeci a cunoscut o temperare și o clasicizare a impulsurilor deceniului anterior.

Romanul lui Saul Bellow se înscrie în actualitate și prin această racordare la structura afectiv-mentală dominantă a deceniului al optulea. Interesul pe care l-a suscitât portretul afectiv al lui Humboldt invită la o reconsiderare critică. Prin asta, Bellow sparge granițele dintre mit și realitate, dintre ficțiune și viață, izbușind să însereze arta romanului, cum reușea odinioară Dickens, în miezul fierbinte al lucrurilor ce se cer nu doar descrise ci și îndreptate.

SAUL BELLOW

PLANETA DOMNULUI SAMMLER

roman

Puțin după ivirea zorilor, sau mai curînd după ceea ce s-ar fi numit zorii zilei, de n-ar fi fost cerul înnourat, domnul Arthur Sammler, cu privirea încă împăienjenită, începu să reflecteze la cărțile și manuscrisele aflătoare în dormitorul său din West Side, nutrind o puternică bănuială că și unele și celelalte erau de fapt eronate. Într-un sens, lucrul nu avea prea mare importanță pentru un septuagenar fără ocupație. Ar fi trebuit să fii maniac ca să insiști să nu fi eronat. A avea dreptate ținea la urma urmei de explicații. Omul intelectual devenise o creatură datătoare de explicații. Părinții către copii; soțiile către soți; conferențiarilor către auditorii lor; colegii către colegi; medicii către pacienți; omul către propriul său suflet, — toată lumea explică și se explică. Care-s rădăcinile cutărui fenomen, care-s cauzele altuia, de unde izvorăsc evenimentele, istoria, structura și rațiunile pentru care cutare sau cutare lucru se întîmplă. De cele mai multe ori, intrînd pe o ureche ca să iasă pe cealaltă. Sufletul tinjește după ce tinjește. Cu propria sa cunoaștere firească. Nefericit atunci cînd e suprapus structurilor explicative, — ca o biată pasăre zăpăcită, neștiind încotro să-și ia zborul.

Clipi scurt. Cază de dig olandez, gîndi Sammler; să tot pompezi și să pompezi într-una ca să-ți asiguri o palmă de pămînt uscat. Marea invadatoare, ca metaforă pentru multiplicarea faptelor și senzațiilor. Pămîntul, ca semănătură de idei.

Cum nu avea o slujbă care să-l oblige să se scoale, își spusese că n-ar fi rău să-i ofere somnului o a doua șansă de a rezolva, pe calea imaginației, anumite contradicții pe care el, Sammler, nu era în stare să le împace; și se acoperi din nou cu pătura electrică deconectată, cu tendoanele și umflăturile ei interioare. Căptușeala

* Fragmento.

de satin îi gîdila plăcut degetele. Deși era încă somnoros, nu-i mai venea să doarmă. Sosise momentul să se trezească.

Se sculă și băgă cordonul în priză. Apa fusese pregătită de cu seară. Îi plăcea să urmărească schimbările de culoare ale sîrmelor cenușii. Firele se însuflețiră cu violență degajînd scînteii minuscule și apoi se cufundară într-o încremenire roșie sub vasul de sticlă Pyrex. Mai roșii. Aproape albindu-se. Dl. Sammler nu avea decît un ochi sănătos. Cu stîngul abia distingea lumina și umbra. Dar ochiul cel zdravăn, negru ca antracitul, observa totul prin perdeaua de păr a sprîncenei care-o acoperea aproape ca la unele rase de ciîni. Pentru înălțimea lui, avea fața mică. Iar cominația atrăgea atenția asupra persoanei sale.

Faptul că atrăgea atenția îi stătea pe suflet, îl neliniștea. Cîteva zile la rînd, în autobuz, întorcîndu-se pe seară de la Biblioteca de pe Forty-Second Street, urmărise îndeletnicirile unui hoț de buzunare. Omul urca la Columbus Circle. Treaba, delictul, se petrecea pînă să ajungă la stația Seventy-Second Street. Dacă dl. Sammler n-ar fi fost înalt și n-ar fi stat în picioare, ochiul lui teafăr n-ar fi putut vedea cum se petreceau lucrurile. Acum se întreba, însă, dacă nu se băgase prea mult, dacă nu cumva fusese, la rîndul lui, observat. E drept, purta ochelari cu lentile fumurii care-i protejau vederea, dar nu putea trece drept orb. Nu avea bastonul acela alb, ci numai o umbrelă strînsă, de modă britanică. Hoțul purta și el ochelari de soare. Era un negru puternic, îmbrăcat cu un sacou din păr de cămilă croit cu o extraordinară eleganță, de parcă ar fi fost comandat la Mr. Fish din West End sau Turnbull și Asser de pe Jermyn Street. (Ei, dl. Sammler își cunoștea bine Londra lui.) Cercurile perfecte, ca niște flori violacee de gentiană, ale ochelarilor negrului, prinse în rame frumoase de aur, s-au întors spre Sammler, însă chipul pungașului afișa doar impertinența unui animal mare. Sammler nu era timid, dar avusese necazuri cu nemiluita. O mare parte din ele așteptau încă să fie mistuite, asimilate, dar, probabil, niciodată nu aveau să fie înțelese, acceptate de ființa lui. Chiar să nu-și fi dat hoțul seama că un bătrîn alb, înalt (făcea pe orbul?), observase, văzuse în cele mai mici detalii pungașiile sale? Holbîndu-se de la înălțime? Ca și cum ar fi urmărit o operație pe cord deschis? Greu de presupus. Cu toate că

« Nimeni nu poate spune scriitorului ce trebuie să facă. Imaginația lui trebuie să își găsească singură calea », spunea Saul Bellow, nu de mult, cu prilejul primirii Premiului Nobel pentru literatură. « Putem dori — spunea el mai departe — ca scriitorul și noi înșine să revenim de la periferia vieții spre centrul ei. Există, într-adevăr, o imensă și dureroasă nevoie pentru o explicație mai largă, mai flexibilă, mai completă, mai coerentă, mai cuprinzătoare a ceea ce sîntem noi, ființele omenești: cine sîntem și care este sensul vieții? În centrul preocupărilor umanității stă lupta pe care omul o duce din răspuțeri, pentru libertate, luptele sale împotriva dezumanizării, pentru stăpînirea deplină a sufletului propriu. Scriitorii au puterea de pătrundere către acest centru. Este de ajuns să dorească acest lucru din inimă... »

Asemenea idei, revenind ca o parafrază, în nuanțe și modulații felurite, regăsim și în răspunsurile date de marele romancier american revistei « Secolul 20 ». Este justificată, socotim, din plin, ilustrarea lor prin cîteva fragmente din *Planetă Domnului Sammler*, inedită în română, — un roman despre valențele eterne ale umanismului în confruntare cu alienarea. Tinerețea unei opere literare majore se vedește, într-adevăr,

încercase să nu se dea de gol și era decis să nu-și întoarcă privirea, atunci când hoțul îl fixă, chipul lui bătrîn, masiv și rasat se congestionase puternic, părul scurt i se zbîrlise pe creștet, un junghi i se puse în colțul gurii. Îl încercă un spasm, ca de boală, o ghiară la baza craniului, locul acela unde se împletesc strîns nervii, mușchii și vasele sanguine. Adierea rece a Poloniei din anii războiului alunecă peste țesăturile atinse — nervii — acel mănunchi de spaghetti, cum și-i imagina el.

Autobuzele erau suportabile, dar metroul era foarte curat. Să renunțe acum și la autobuz? Nu-și văzuse de treaba lui, cum ar fi trebuit s-o facă un om de șaptezeci de ani în New York. Însă dl. Sammler nu-și dădea seama niciodată că are o anumită vîrstă și nu-și înțelegea exact situația. Asta era beleaua. Acum nu-l mai apărau condiția socială sau privilegiile izolării — apartenența la un club, taxiurile, portarii, căile de acces protejate — pe care ți le conferă un venit anual de cincizeci de mii de dolari în New York. Pentru el rămîneau autobuzele sau hurele metroului, masa la bufetul automat. N-avea de ce să se plîngă prea tare, dar cele două decenii petrecute la Londra în calitate de corespondent al unor reviste și ziare din Varșovia — epoca lui de « Englez » — îi creaseră deprinderi care n-aveau cum să fie de prea mare folos unui refugiat stabilit în Manhattan. Își formase un stil de exprimare potrivit mai degrabă cancelariilor profesionale de la Oxford și arbora mina unui bibliofil de la British Museum. Înainte de primul război mondial, pe cînd era elev la Cracovia, făcuse o mare pasiune pentru Anglia. Prostiile acestea îi ieșiseră aproape complet din cap. Reconsiderase întreaga problemă a anglofiliei și acum se gîndea cu scepticism la Salvador de Madariaga, Mario Praz, André Maurois și colonelul Bramble. Cunoștea fenomenul. Și totuși, în contact cu bruta elegantă din autobuz, individul pe care-l văzuse sustrăgînd portofelul — portofelul atîrna încă deschis — adoptase tonalitatea engleză. Un chip impasibil, distins și aflat, părea să spună că nimeni nu încălcase domeniul pămînui; că era preocupat numai de problemele lui. Dar subțiriile domnului Sammler se încinseseră, ude de transpirație, și el continua să rămînă agățat de cureaua autobuzului, lipit de trupurile celorlalți, suportîndu-le greutatea și lăsîndu-se la rîndu-i pe ei, în timp ce

și în pertinență ei nealterată față de situații umane noi, desfășurate și conturate în timp, pornind de la simple simptome caracterizînd circumstanțele compunerii inițiale. În acest sens, cartea (deși apărută în 1969) nu încetează să își mențină statutul ei de actualitate, atît ca scriitură cît și ca mesaj de idei. Saul Bellow — remarcabil, printre altele, pentru darul unei lucidități și perspicacități artistice de excepție — intuia durabila relevanță a modelului său față de modificările continue, accelerate, ale peisajului contemporan, ca și față de criza de valori, în continuă adîncire, caracterizînd, în prezent cultura emisferei vestice.

Ceea ce frapază, de la bun început, în Planeta Domnului Sammler, este calitatea personajului titular: într-un moment cînd voga Occidentului continuă să întrețină în roman valul dominator al « personajului tînăr » și exploziv, figura centrală a cărții lui Bellow e un bărbat trecut de șaptezeci de ani, personaj introspectiv. Bătrînul Sammler ochi itinerant prin babilonul junglei newyorkeze, confruntat detașat și cu luciditate noul și vechiul. Echilibrul construcției e salvagardat prin rigoarea cu care sînt evitate moralismul, tentele vetuste, pedanteria; mai mult chiar, dinamica operei, în pofida acutului

pneurile bine umflate scoteau un scincet puternic, sub frîne, luînd curba gigantică de la Seventy-Second Street.

De fapt, el nu părea să-și dea seama bine de vîrsta pe care o împlinise sau de punctul vieții la care se afla. Asta se vedea din felul în care umbla. Pe stradă era agitat, pripit, nefiresc de sprinten și imprudent, iar părul venerabil îi flutura pe spate. Cînd traversa, înălța umbrela închisă și indica mașinilor, autobuzelor, camioanelor grăbite și taxiurilor care se năpusteau asupra lui, în ce direcție avea de gînd s-o apuce. Puteau să-l calce, dar el era incapabil să renunțe la stilul său de a merge orbește.

Povestea cu hoțul de buzunare ne situează într-o zonă învecinată cu imprudența. Știa că individul opera pe autobuzul de Riverside. Îl văzuse furînd portmonee și anunțase poliția. Poliția însă nu manifestase un interes prea mare pentru informație. Sammler avea sentimentul că se purtase prosteste. Fiindcă se repezise imediat la o cabină telefonică de pe Riverside Drive. Telefonul era, bineînțeles, spart. Mai toate telefoanele publice erau sparte, distruse. Serveau și drept pisoare. Orașul New York căpăta un aspect mai mizer decît Napoli ori Salonic. Din acest punct de vedere, arăta ca un oraș asiatic sau african. Nici cartierele bogate ale metropolei nu erau imune. Degradarea se întindea pînă în pragul ușilor magnifice lucrate. De o parte opulența bizantină, ultracivilizată, de cealaltă, starea de natură, de sub care erupea barbara lume de culoare. Dar se prea putea ca barbaria să existe de ambele părți ale ușilor magnifice. În privința sexualității, de exemplu. Evident, totul depindea — după cum începuse dl. Sammler să înțeleagă — de însușirea privilegiilor și moravurilor libere ale barbariei, la adăpostul ordinii civilizate, sub scutul drepturilor de proprietate al organizării tehnologice rafinate și așa mai departe. Da, da, asta trebuia să fie.

Dl. Sammler își măcina cafeaua într-o rîșniță pătrată pe care o ținea între genunchii lui mari, învîrtind manivela în sensul invers direcției acelor ceasornicului. În activitățile sale banale, manifesta o deosebită și pedantă stîngăcie. În anii studenției sale, în Polonia, în Franța, sau în Anglia, tinerii de condiție bună erau străini de treburile bucătăriei. Acum, însă, el făcea lucruri pe care odinioară le făceau bucătăre-

său intelectualism, rămîne senzațional de răscolitoare și juvenilă prin prezența episodică, fără de perdea, a celor doi inevitabili poli de agitație, nedespărțiți de producția literară occidentală curentă și de duzină; o vorba de sex și violență, substantivate aici, în primul rînd, atît activ cît și pasiv, în misteriosul personaj al unui nenumit, spilcuit și taciturn bărbat de culoare, operînd prin buzunare și poșete pe linia de autobuz folosită de Sammler în deplasările sale prin metropolă. Curiozitate și spirit justițiar îl împing pe bătrîn să urmărească mișcările elegantului pick-pocket care, descoperindu-se observat, trece la contra-urmărire. Sugrumat de emoție, Sammler este tratat de răufăcător pînă în coridorul propriului său domiciliu. În paginile finale ale romanului, hoțul e prins în flagrant delict și imobilizat cu forța, în absența poliției, de către pasagerii autobuzului, care revarsă asupra lui o încălțătură de lovituri și violență sangvinară de o înimaginabilă brutalitate. Între aceste două simbolice borne evoluează personajele anturajului lui Sammler, ca — de pildă — ruda sa prin alianță, Eisen, personificare a agresivității aberante. Shula, propria-i fiică, reprezentînd elanul mistic înstrăinat, doctorul Lal, preocupat de cucerirea cosmosului, Gruner, ginecologul cu probabile conivențe mafioate, personaj prin al cărui

sele și servitoarele. Le îndeplinea cu o anume rigiditate sacerdotală. Recunoașterea decăderii sociale. Ruina istorică. Transformarea societății. Ceva dincolo de umilirea personală. Se vindecase de astfel de idei în timpul războiului, în Polonia — se vindecase definitiv de toate acestea și mai ales de durerea stupidă a pierderii privilegiilor de clasă. Acum își cîrpea singur ciorapii, își cosea nasturii, își freca și spăla chiuveța, iar primăvara își punea la păstrare pentru iarna următoare lucrurile din lină, după ce le trata mai întii cu un spray. Și făcea bine treburile, atît cît îi permitea, desigur, singurul lui ochi sănătos. Bineînțeles că existau și doamnele, fiica lui, Shula, și nepoata (prin căsătorie), Margotte Arkin, în al cărei apartament locuia. Îi mai dădeau o mîină de ajutor cînd își aduceau aminte. Uneori făceau destul de mult, dar nu așa încît să te poți bizui pe ele și nu în mod curent. Treburile curente le făcea el. Ținea și aceasta, probabil, de aerul lui juvenil — aer juvenil susținut cu o anumită exuberanță ezitantă, ca un fel de frisoane. Sammler cunoștea aceste frisoane. Îl amuzau. Le remarcase la femeile în vîrstă care purtau pantaloni strîmți din tricot, la bătrînii afemeiați. Era freamătul de vivacitate însoțind ralierea la suveranul stil tineresc. Dar puterile sînt ceea ce sînt, fie că e vorba de nobili, regi sau zei. Și, natural, nimeni nu știe cînd să se retragă. Și nimeni nu se împacă liniștit, cuviincios, cu moartea.

... Suc de greșfrut, asta obișnuia să bea, dintr-o cutie cu două găuri triunghiulare, pe care o așeza pe pervazul ferestrei. Cînd întinse mîna după cutie, perdelele se crăpărară puțin și putu să arunce o privire afară. Ziduri de gresie, bovindouri, fier forjat. Ca stampele dintr-un album — rozul sumbru al clădirilor tăiat de negrul intens al grilelor și al burlanelor din tablă ondulată. Cît de apăsătoare era viața omului aici, sub aparențele solidității burgheze. Și ce tristă-i tentativa de a realiza permanența. Acum omul zboară spre lună. Mai are cîeva dreptul la speranțe personale cînd sîntem ca bulele într-o sticlă de apă minerală? Dar și oamenii își exagerează accentele tragice ale condiției lor. Se insistă prea mult asupra certitudinilor spulberate; ceea ce înainte era obiect de credință și inspira încredere a ajuns să fie prins astăzi în încercuirea înverșunată a ironiei amare. Astfel se traducea,

deces, moartea domină finalul, împletit, în strînsă antiteză, cu eroticul polimorf întruchipat de propria-i fică Angela, de o carnalitate agresivă, glacială și impasibilă înaintea tatălui ei muribund. Privrea lui Sammler e reflectorul plimbat cu măiestrie de Bellow asupra acestei lumi debusolate, devorate de angoasa răstignirii între un Eros scăpat tot mai mult de sub control și un Thanatos lipsit de explicații și perspectivă: zbaterea personajelor căutînd să-și ajusteze reacțiile în fluxul dezorientării societății, civilizației și moravurilor, e scoasă și mai mult în evidență de momentul cosmic, alcătuiind fundalul de decor al acțiunii. «Planeta» domnului Sammler — refugiatul care cunoscuse Polonia prigoanelor, lagărele de concentrare, Europa, Anglia și la bătrînețe, Lumea Nouă — e astrul pămîntesc văzut prin prisma perspectivei deschise și de zborurile selenare. Marea mutație a Extremului Occident, devine astfel, pentru Sammler, un fenomen contemplat deopotrivă din afară și din interior, de pe versantul tradiției și, la fel de bine, al mass-mediilor contemporane; în îngemănatul joc de lumini reflectat în inteligența și sensibilitatea bătrînului personaj pare să fie surprinsă cu subtilitate și pregnanță o parte din dilema însăși a Americii și Occidentului, la acest final de mileniu.

ANDREI BREZIANU

vestimentar, respingerea culorii negre, burgheze, a stabilității. Dar nici asta nu era adevărat, corect. Oameni care-și justificau lenea, neghiobia, superficialitatea, proasta dispoziție, poftele trupești — răstălmăceau stabilitatea de odinioară.

Și iată panorama dinspre răsărit ce se înfățișa privirii lui Sammler; o înălțare ușoară a asfaltului, ca un pntec, pe care abureau gurile de canal asemeni unor burice. Trotuare sparte presărate cu lăzi de gunoi. Ziduri de gresie. Placajul galben al blocurilor ca niște silozuri, cum era și clădirea în care locuia el. Crînguri de antene de televiziune. Dendrite metalice, de forma unor bice înghețate-n plesnet vibrau grațios și absorbeau imagini din văzduh, prin care se realiza fraternizarea, comuniunea oamenilor zidiți în apartamente. Hudsonul curgea între Sammler și marea industrie Spry din New Jersey, care-și proiecta mesajul electric prin noapte. SPRY. Dar, cum spuneam, el era aproape orb.

Totuși, în autobuz văzuse destul de bine. Văzuse cum se comitea un delict. Anunțase poliția. Dar cei de la poliție nu se arătaseră prea impresionați. Și-atunci? ar fi trebuit să nu mai circule cu acest autobuz; dar nu, dimpotrivă, el făcuse tot posibilul ca să repete experiența. Fusese la Columbus Circle și se tot învîrtise pînă-și descoperi din nou omul. Ca și în prima după-amiază, de patru ori urmărise comiterea acestei acțiuni, buzunărirea; patru momente fantastice. De la înălțimea sa privise fascinat cum mîna vînoasă care apărea din spate desfăcea încheietoarea și atingea ușor portofelul, să se deschidă.

... Dl. Sammler era nevoit să admită că acum, după ce urmărise o dată cum lucra pungașul, ținea foarte mult să vadă din nou spectacolul. De ce, nu știa nici el. Era un eveniment puternic și în mod nepermis — adică împotriva principiilor sale ferme — dorea nespus să se repete. Și-a reamintit fără efort un detaliu din vechile lui lecturi — momentul din *Crimă și pedeapsă*, cînd Raskolnikov își lăsase secura să cadă pe capul gol al bătrînei, al cărei păr rar cu şuvițe cărunte, unsuroase, se împletea într-o coșită ca o coadă de șobolan prinsă la ceață cu un piepten rupt, de os. Așadar groaza, fărădelegea, omorul, dau contururi mai vii fenomenelor, reliefînd cele mai banale detalii ale existenței. Răul și arta presupun momente de iluminare. Se întîmpla, desigur, ca în acea povestire de Charles Lamb în care o casă este prefăcută în cenușă ca să se frigă un porc. Să fie oare necesară o conflagrație generală? Ceea ce trebuie este un foc supraviețuitor într-un loc potrivit. Și încă a cere cuiva să se abțină de la provocarea incendiilor pînă se va putea face focul la locul potrivit și la o scară mai mare, era poate prea mult. Coborîse din autobuz și în timp ce se îndrepta spre o cabină să telefoneze la poliție, Sammler simți că totuși delictul, hoția, îi dilatasă înțelegerea. Văzduhul părea mai luminos — în după-amiaza tîrzie, după orarul de vară. Universul, Riverside Drive, se scălda într-o limpiditate perversă. Perversă, fiindcă lumina clară dădea tuturor obiectelor contururi atît de precise, iar această claritate îl persifla pe dl. Sammler-Minutosul-Observator. Metafizicienii sînt rugați să ia notă. Iată cum stau lucrurile. Și niciodată nu o să se vadă mai clar. Ei, ce părere aveți despre asta? Cabina telefonică avea podea metalică; uși batante verzi, care se deschideau ușor, dar de jos venea un miros înțepător de urină zvîntată, receptorul din plastic era spart și de capătul firului atrîna un ciot.

A încercat la trei intersecții, dar n-a găsit nici un telefon în care să poată introduce fără riscuri moneda de zece cenți, și pînă la urmă s-a dus acasă. Administrația clădirii instalase în hol un ecran de televiziune care permitea portarului să-i urmărească pe eventualii răufăcători. Dar portarul nu se afla niciodată la postul lui. Dreptunghiul cu strălucire electronică bîzlia în gol. Pe jos se întindea un covor respectabil, maroniu ca sosul de friptură. Ușa interioară a liftului era făcută din romburi de alamă falțuite, pătate și licărind în lumină. Sammler a

pătruns în apartament și s-a așezat pe sofaua din vestibul, pe care Margotte o acoperise cu patratele mari ale batistelor colorate Woolworth, legate la colțuri și prinse în ace de pernele vechi. A format numărul poliției și a zis:

— Vreau să vă aduc la cunoștință o infracțiune.

— Ce fel de infracțiune?

— Un hoț de buzunare.

— O clipă, să vă dau legătura.

A urmat un biziit prelung. Apoi, o voce stinsă, obosită sau indiferentă, spuse:

— Da.

În engleza lui cu accent străin, polono-oxfordian, dl. Sammler încercă să se exprime cât mai concis, direct și la obiect. Pentru economie de timp. Și ca să evite interogatoriul complicat, detaliul inutil.

— Vreau să vă aduc la cunoștință apariția unui pungaș de buzunare în autobuzul de Riverside.

— O.K.

— Ce spuneți?

— O.K. am spus, O.K., vorbiți.

... — Așa. Și care-i părerea dumitale, dragă Unchiule Sammler? Întrebă Margotte în cele din urmă. Știu că ai reflectat mult asupra acestei probleme. Ai trecut prin atitea. Iar dumneata și Ussher aveți asemenea discuții despre bătrînul acela nebun — Regele Rumkowski. Omul din Lodz. ... Dumneata ce crezi?

Unchiul Sammler avea obraji osoși, cu o culoare sănătoasă pentru un om trecut de șaptezeci de ani, și nu prea zbîrciți. Totuși, pe partea stîngă a feții, partea oarbă, apăruseră riduri lungi și fine asemenea crăpăturilor dintr-un geam spart sau dintr-un bloc de gheață.

N-avea rost să-i răspundă. S-ar fi iscat alte discuții, alte explicații. Cu toate acestea, i se adresa o altă ființă omenească. Iar el era om de modă veche. Trebuia să-i răspundă ceva, măcar din amabilitate.

«Nu e deloc banal să faci ca marea crimă a secolului să pară un act stupid. Din punct de vedere politic și psihologic germanii au avut o idee genială. Banalitatea nu era decît un camuflaj. Nu există metodă mai bună de a scoate omorul de sub blestem decît făcîndu-l să pară ordinar, anost, sau banal. Cu o înspălmîntătoare intuiție politică ei au găsit mijlocul de a masca faptul. Intelctualii însă nu înțeleg, fiindcă noțiunile lor despre probleme de acest fel vin din literatură. Ei presupun un erou diabolic asemenea lui Richard al III-lea. Dar credeți că naștiții nu știau ce înseamnă omorul? Oricine știe ce este un omor (cu excepția anumitor femei „savante”). E dintre cele mai vechi lucruri cunoscute de omenire. Cele mai bune și mai pure ființe omenești au înțeles încă de la începutul veacurilor că viața este sacră. Și a sfida acest adevăr străvechi nu este banalitate. Căci a fost o conspirație împotriva caracterului sacru al vieții. Voința extremă de a lichida conștiința umană a arborat masca banalității. Se poate considera banal un asemenea proiect? Se poate, dar numai dacă viața omenească este considerată un fapt banal. Dușmanul acestor profesoare este însăși civilizația modernă. Ea se folosește de germani ca să atace secolul douăzeci — ca să-l denunțe în termeni inventați de germani, făcînd uz de o istorie tragică pentru a promova ideile nesăbuite ale intelectualilor de la Weimar.»

Argumente! Explicații! reflectă Sammler. Toți vor explica tuturor totul, pînă ce se va constitui noua versiune comună. Această versiune, adică ceea ce se decantează din cîte și-au spus între ei oamenii timp de un secol și mai bine, va

fi o ficțiune, ca și versiunea anterioară. Probabil că noua versiune va include mai multe elemente ale realității. Dar dezideratul fundamental este ca viața să-și recapete plenitudinea, turgescența normală și fericită. Firește, ca să ne apropiem de natură trebuie să înlăturăm toate ideile vechi, demodate, obosite. Aproximarea de natură se impune pentru a contrabalansa realizările Metodei moderne. Germanii au fost titanii acestei metode în industrie și război. Raționalitate, calcul, mecanisme, planificare, tehnică! Dar, pentru a se relaxa după acestea, ei au avut romanul de dragoste, mitomania, fanatismul estetic specific. Însă și acestea erau asemenea mecanismelor — mecanismul estetic, mecanismul filosofic, mecanismul mitomaniei, mecanismul culturii. Mecanisme, în sensul că erau sistematice. Or sistemul reclamă mediocritatea, nu marea valoare intelectuală. Sistemul se bazează pe trudă. Iar truda asociată cu arta produce banalitate. De aici și sensibilitatea germanilor cultivați față de tot ce e banal. Această sensibilitate dezvăluie regula, forța Metodei și respectul lor față de Metodă. Sammler făcuse deducțiile și-și reprezentase totul. El însuși producea o cantitate remarcabilă de explicații, deși se arăta conștient de pericolul și faima rea a explicațiilor. Dar chiar odinioară, pe vremea când era «Britanic», în frumoasele zile din anii douăzeci și treizeci, atunci când locuia pe Great Russell Street și întreținea relații cu Maynard Keynes, Lytton Strachey și H.G. Wells și se îndrăgostise de concepțiile «britanice», înainte de marea depresiune, fizica umană a războiului, cu volumele, golurile și vidurile sale (acea perioadă a dinamicii și acțiunii directe asupra individului, comparabilă din punct de vedere biologic cu nașterea), chiar și atunci nu se încrezuse prea mult în judecățile sale care se refereau la germani. Republica de la Weimar nu exercitase nici o atracție asupra lui. Ba nu, existase o singură excepție — din această republică admirase oameni ca Plank și Einstein. Dar cam atât.

În orice caz, nu avea de gând să devină unul din acei amabili unchi europeni cu care Margottele din această lume să întrețină, cât e ziua de mare, discuții savante. Iar fi plăcut să-l tîrîie după ea prin apartament și să discute probleme timp de două ore, cât își despacheta alimentele cumpărate, căutînd în draci salamul pentru prînz, care se și afla pe poliță; în timp ce bătea și întindea patul cu mîinile ei scurte și puternice (păstrase cu pioșenie dormitorul așa cum fusese pe cînd trăia Ussher — fotoliul lui turnant, scăunelul pentru picioare, cărțile — Hobbes, Vico, Hume și Marx, cu sublinieri.) Sammler constata că și atunci cînd reușea să strecoare o vorbă, aceasta era încercuită pe dată și rețezată. Margotte înainta nestăvilit, minată de dorința de a face bine. Și era bună cu adevărat (aceasta era esențialul), se situa fără rezerve, plină de compasiune, iremediabil, de partea cea justă, apărînd aspectele superioare ale fiecărei probleme umane; era pentru creativitate, pentru tineri, pentru negri, pentru săraci, pentru cei oprimați, pentru victime, păcătoși, pentru cei flămînzi.

Ussher făcuse o remarcă plină de tălc, care dăduse mult de gîndit după moartea sa, și anume că el învățase să facă binele ca și cum ar fi practicat un viciu. Probabil că el, Ussher, își considerase soția ca pe un partener sexual. Cine știe, poate ea îi stimulase invenția erotică transformînd monogamia într-o chemare

provocatoare și fascinantă. Margotte, care îl pomenea mereu pe Ussher, vorbea despre el totdeauna, în stil germanic, ca despre Omul ei. «Cînd trăia Omul meu... Omul meu obișnuia să spună.» Sammler își compătimea nepoata văduvă. Însă deși era generoasă, reușea să te plictisească și făcea incursiuni chinuitoare în timpul tău, în gîndirea ta, în răbdarea ta. Discuta tot felul de probleme și idei învechite, aduna în apartamentul ei deșeuri și vechituri și cultiva niște plante oribile. Priviți, de exemplu, la aceste plante pe care se căznea să le crească. Sădisе sîmburi de avocado, semințe de lămii, mazăre, cartofi. Dar poate exista ceva mai jalnic, mai abject, ca aceste lucruri puse în glastre? Arbuști și lujeri de viță de vie se țirau pe jos, încercau să se înalțe pe sforile dispuse în evantai și fixate cu nădejde de tavan. Tulpinile de avocado, care semănau cu vergile de la focurile de artificii căzute după aprindere, dăduseră cîteva frunze prăpădite, ascuțite, atinse de tăciune, pline de păduchi. Oroarea asta botanică, obținută prin săpături numeroase făcute cu furculița, prin udare, oroarea asta, în care se pusese atîta devotament și muncă, suflet și speranță, spunea, nu-i așa, ceva. Spunea în primul rînd că faptele individuale erau purtătoare de mesaje și semnificații, dar că nu puteai ști sigur ce exprimă mesajele. Își dorise un colț de verdeață acolo, în livingul ei, o perdea de frunze lucioase și flori, o grădină, binecuvîntările prosperității și ale frumosului, în sfîrșit, ceva de care ea, femeia germinatrice, matriarh al izvoarelor și grădinilor, să aibă grijă. Sărmana omenire se înnebunește după simboluri încercînd să exprime ceea ce ea însăși nu cunoaște. Pînă una alta, iată, avem evantaiul desfășurat al tijelor golașe și ochiul nu înțilnește nici purpura păunului, nici albastrul fermecător, nici verdele autentic, ci doar pete. Salvate oare de sentimentul prea-plinului căldurii umane? Nu, nu puteai fi sigur. Din cauza efortului analitic susținut, pe dl. Sammler începuse să-l doară capul. Și ce era mai rău, aceste plante sleite, uzate, nu vor da un răspuns, n-au cum să-l dea. Nu era lumină destulă. Prea multă dezordine.

Dar în privința dezordinii, Shula, fiica lui, stătea și mai rău. Locuise cîțiva ani împreună cu Shula, tocmai în East Broadway. Dar pentru bătrînul ei tată, prea multe erau ciudățeniile Shulei. Aduna cu pasiune lucruri. Spunînd lucrurilor pe nume, era ca un scormon. O văzuse nu o dată scormonind prin coșurile de gunoale (lăzile de gunoale, cum le spunea el și acum) de pe Broadway. Dacă o luai punct cu punct, Shula nu era în vîrstă și nici urîtă și nici măcar prost îmbrăcată. Dacă n-ar fi fost zărghită, ar fi produs în cel mai rău caz o impresie generală de vulgaritate. Apărea într-o minifustă verde ca o masă de biliard, care-i dezgolea picioarele cu forme senzuale, dar lipsite de o senzualitate interioară; la brîu purta o cingătoare lată de piele; peste umeri și bust, o bluză guatemaleză brodată, trainică și grosolană; iar pe cap o perucă, dar ce perucă! Numai animatoarea unei adunări de comercianți și-ar mai fi pus, poate, așa ceva. Părul ei, părul ei natural, avea o ușoară ondulație de la natură, o neînsemnată neregularitate. Asta o făcea să turbeze. Se văicărea că e rar, că e masculin. Rar era, într-adevăr, dar atît. Îl moștenise direct de la mama lui Sammler, o femeie isterică, îndiscutabil, și care putuse fi oricum, numai masculină nu. Dar cine să știe cîte dificultăți

și complicații sexuale se asociau cu părul Shulei? Și dacă trasai o linie de explorare ce pornea din creștetul capului tulburat al vădanei, trecind peste nasul care fusese cîndva frumos dar se deformatase din cauza grimaselor, peste conturul ridicul al buzelor (îngroșate și date cu un ruj ciclam), lăsată printre sîni ca să ajungă la miezul trupului — Doamne, cîte probleme trebuie să fi fost tănuite! Sammler părea că o aude și acum povestind cum își dusesese peruca la un coafor priceput ca să i-o aranjeze și cum coaforul exclamase «Scuzați!» și o invitasese să-și ia chestia aia de acolo, fiindcă era prea ieftină și nu voia să-și piardă timpul cu ea.

... Shula se întorsese cu Sammler în America. Salvată din mîinile lui Eisen, care o snopea în bătai pentru că îi frecventa pe preoții catolici, spunea el, și pentru că era mincinoasă (minciunile îl scoteau din sărite; paranoicii, a conchis Sammler, sînt mai îndrăgostiți de adevărul pur decît alți nebuni), Shula-Slawa s-a apucat să facă gospodărie la New York, adică să creeze un mare centru al dezordinii în Lumea Nouă. Dl. Sammler, politicianul Jim cel Svelt (porecla i-o dăduse Dr. Gruner), ca orice părinte atent, avea totdeauna un cuvînt bun pentru fiecare vechitură ce i se prezenta, dar în anumite stări de spirit exploda, reacționînd, atunci cînd era provocat, mai violent decît alți oameni. De fapt, cererea lui de despăgubiri adresată guvernului de la Bonn se întemeia pe vătămarile aduse sistemului său nervos și ochiului. Accesele de furie, foarte rare, însă pustiitoare, îi provocau migrene puternice care-l țintuiau la pat, într-o stare postepileptică. Zăcea după aceea aproape o săptămîină într-o cameră fără lumină, cu mîinile încleștate pe piept, devastat, copleșit de dureri, incapabil să răspundă cînd i se vorbea. Cît timp a locuit cu Shula-Slawa, a avut o serie de asemenea atacuri. Mai întîi, nu putea suferi imobilul unde-i instalase Gruner, cu platforma de piatră de la intrare, care se întrerupea brusc la unul din capete, prăbușindu-se parcă, fiindcă acolo începea scara ce cobora în pivnița spăiatoriei vecine. Holul îl îmbolnăvea, cu plăcile de ceramică asemenea unor dinți îngălbeniți, ajunși într-o stare disperată de murdărie, și cușca împuțită a liftului. Baia, în care Shula ținuse un pui cumpărat pentru Paști de la Kresge, pînă ce crescuse și devenise o găină în toată regula, care cotcodăcea pe marginea căzii. Podoabele de Crăciun, care rămîneau pînă primăvara. Camerele înseși, un fel de țarcuri în țarcuri, semăneau cu acei zurgălăi de Crăciun confecționați din hîrtie roșie colbăită. Într-o zi a găsit în cameră găina cu picioarele galbene umblînd printre hîrțile și cărțile lui. Asta era prea de tot. Ei da, e adevărat, soarele strălucea puternic, cerul era albastru, dar marea hulă ce bîntuia apartamentul greol, încărcat, ca un vas de flori baroc, l-a făcut să simtă că odaia de la etajul al doisprezecelea era ca o vitrină de porțelanuri în care el se afla zăvorît, iar picioarele diabolice, cu pielea galbenă și zbîrcită, ale găinii, scormonind printre hîrțile lui l-au făcut să urle.

Shula-Slawa a admis atunci că el trebuie să se mute. Le-a spus tuturor că opera capitală a tatălui său, amintirile lui despre Wells, îl făcea atît de nervos încît orice conviețuire cu el devenise imposibilă. Pe H.G. Wells îl avea bine înfipt în creier, era formațiunea sa de o viață. H.G. Wells rămînea cel mai însemnat om pe care-l cunoscuse. Pe vremea cînd Sammlerii locuiau în Woburn Square, Bloomsbury, Shula era pe atunci mică, dar cu geniul copiilor, înțuise exact pasiunea părinților ei, mîndria lor de a avea relații înalte, snobismul lor, și cît erau ei de încîntați de culmile culturale ale Angliei. Gîndindu-se la soția și la zilele premergătoare războiului, petrecute în Bloomsbury, bătrînul Sammler îi interpreta astfel un anume mod potolit, confidențial, de a se exprima printr-o coborîre mîngîietoare a minii, o mișcare de o asemenea delicatețe încît trebuia să o cunoști bine pentru a-ți da seama că gestul trăda o oarecare vanitate; noi

sîntem în relații de o distinsă intimitate cu oamenii cei mai străluciți din Anglia. Un viciu mărunț — aproape nutritiv, digestiv — căci obrajii Antoninei deveneau mai catifelati, părul mai mătăsos, tenul mai oacheș. Faptul că o ușoară ascensiune socială o făcea mai frumoasă (mai durdulie între picioare — gîndul îl năpădise pe neașteptate și Sammler se opri ca să curme asemenea intruziuni) își avea justificarea sa feminină. Dagostea este în adevăr cosmeticul cel mai eficient, dar mai sînt și altele. Iar fetița Shula se poate să fi sesizat că simpla menționare a lui Wells exercita o dublă influență social-erotică asupra mamei ei. Fără să-l judece și amintindu-și întotdeauna cu respect de el, Sammler știa că Wells fusese un om țepos, înzestrat cu o extraordinară și complicată senzualitate. Activitățile sale — de biolog, de gînditor social preocupat de mecanismul puterii și de proiectele mondiale, de plămădirea unei ordini universale, de furnizor de interpretări și de opinie pentru masele educate —, se pare că necesitau o mare cantitate de rapoarte sexuale. Wells era un englez scund, provenit din clasele de jos, așa și-l amintea acum Sammler, un om ce îmbătrînea și al cărui talent și farmec intrau în eclipsă. Și în chinurile despărțirii de sînii, buzele și neprețuitele efluvii sexuale ale femeilor, sărmanul Wells, el, învățătorul înnăscut, cel care luptase pentru emanciparea sexelor, omul în stare să explice orice, predicatorul clement al omenirii, n-a mai putut face altceva, în amurgul vieții, decît să-i anatimizeze, să-i blesteme pe toți. Firește, el scrisese asemenea lucruri în timpul bolii care l-a răpus și cînd era teribil de deprimat, în urma celui de al doilea război mondial.

Ceea ce spusese Shula-Slawa a ajuns în chip hazliu la Sammler prin Angela Gruner. Shula o vizitase pe Angela în East Sixties, unde verișoara ei avea un apartament ideal pentru o new-yorkeză tină, frumoasă liberă și bogată. Shula i l-a admirat. Fără nici un fel de invidie, fără să se simtă stingherită, Shula, cu peruca și cu plasa ei de țîrguie, se instalase cu o desăvîrșită stîngăcie în mijlocul superconfortului tapițeriilor, porțelanurilor colorate și stativelor cu diverse rujuri ale Angelei, iar fața ei albă se brăzda sub acțiunea unei permanente inspirații (recepționînd și transmițînd mesaje furtunoase.) În versiunea Shulei, tatăl ei avusese timp de cîțiva ani conversații cu H.G. Wells. În 1939 își luase notele în Polonia, așteptînd să-și găsească timp liber pentru redactarea memoriilor. Și tocmai atunci țara făcuse explozie, iar notele lui Papă se amestecaseră în gheizerul care țîșnise și se înălțase o milă sau două spre cer. Dar (cu memoria lui) el le știa pe de rost și nu-ți rămînea decît să-l întrebî ce-i spusese Wells despre Lenin, Stalin, Mussolini și Hitler, despre pacea mondială, energia atomică, conspirația publică, sau colonizarea planetelor. Pasaje întregi reveneau în memoria lui Papă. Firește, avea nevoie să se concentreze. S-a tot frămîntat astfel în legătură cu mutarea lui la Margotte, încît aceasta s-a transformat pînă la urmă în ideea ei. Sammler s-a mutat ca să se poată concentra mai bine. Spunea că nu mai are mult de trăit, dar evident exagera. Se ținea atît de bine. Era un bărbat frumos. Văduvele mai bătrînoare o întrebau mereu de el. Mama rabinului Ipsheimer, bunica lui Ipsheimer, mai precis. Oricum (își continuase Angela relatarea), Wells îi comunicase lui Sammler lucruri pe care lumea nu le cunoștea. Cînd vor vedea în cele din urmă lumina tiparului, toți vor fi uimiți. Cartea va fi scrisă în formă de dialoguri, asemenea dialogurilor cu A.N. Whitehead, pe care Sammler le admira.

Cu vocea ei gravă, răgușită, avînd o ușoară inflexiune de alămuri zeflemiste, Angela (o femeie frumoasă, tocmai prin acest aspect al vulgarității) zise:

- E atît de familiarizată cu Wells. Erai chiar atît de apropiat de H.G., unchiule?
- Ne cunoșteam bine.
- Prieteni intimi? Erați prieteni la cataramă?
- Oh, scumpa mea fată, în ciuda anilor mei sînt un om al epocii moderne.

Or, în zilele noastre n-o să mai găsești prieteni la toartă cum au fost David și Jonathan sau Roland și Olivier. Compania lui Wells era foarte plăcută. Presupun că și lui îi plăcea să discute cu mine. Cît privește concepțiile sale, era pur și simplu un agregat de opinii inteligente. Și formula cît mai multe și în orice moment. Dar, pînă la urmă am regăsit în formă scrisă tot ceea ce spusese. Fiindcă era, ca și Voltaire, un grafoman. Avea o minte uluitor de activă și credea că trebuie să explice totul și într-adevăr a formulat foarte bine anumite lucruri, de felul: Știința este rațiunea speciei. Și așa și este, îți dai seama. E un lucru mai demn de subliniat decît alte fenomene colective, ca boala sau păcatul. De pildă eu, cînd privesc aripa unui avion cu reacție, nu văd numai metalul, ci metalul călit, modelat, prin conlucrarea multor inteligențe, care cunosc ce este presiunea, viteza și greutatea, și au făcut socoteli complicate pe riglele lor de calcul, iar faptul că acești oameni sînt hinduși sau chinezi, din Kongo sau din Brazilia nu mai are nicio importanță. Da, în general, era o persoană inteligentă, informată, și, indiscutabil, aborda just multe probleme.

— Și ți se părea interesant?

— Ei, da, mi se părea interesant.

— Dar ea spune că îți compui marea operă cu o viteză de o milă pe minut.

Se porni pe ris, dar ce ris! O jerbă de scînteie sonore. Angela emana efluviile deplinei feminități senzuale. Le puteai chiar adulfeca. Se îmbrăca la modă, cu lucruri excentrice. Sammler le observa cu o causticitate detașată, purificată, de parcă ar fi privit dintr-o altă zonă a universului. Ce era cu acei coturni albi, ca din piele de ied? Sau cu acei pantaloni strîmți din tricot — foarte subțiri și ne-transparenți? La ce duc? Și efectul acela al coafurii glazurate, de culoarea blănii de sub botul leaicelor, ținuta aceea trufașă menită să pună și mai mult în evidență vitalitatea naturală a sinilor! Jacheta ei din material plastic, inspirată parcă de unii cubiști sau din Mondrian, cu forme geometrice în alb și negru; pantalonii după modelul unor Courrèges sau Pucci. Sammler urmărea aceste fenomene explozive și efemere în *Times* și în magazinele ilustrate pentru femei, pe care i le trimitea chiar Angela. Nu prea atent. Nu le citea în întregime. Preocupat să-și cruțe vederea, le frunzărea în toate felurile, ochiul lui cerceta în fugă paginile, iar fruntea lată înregistra stimulii în creierul său. Ochiul stîng, cel vătămat, părea să urmărească o altă direcție, să fie preocupat în mod independent de alte probleme. În acest fel, printre mutații dese, rapide, numeroase, Sammler aflase de Warhol, Baby Jane Holzer, cîtă vreme a ținut fenomenul, de Living '69, împerecherea pe scenă, filosofia Beatles; iar în lumea artelor plastice, show-bogată și independentă, avea o carnație trandafirie, părul blond platinat, și buze senzuale. Se temea de obezitate. Cînd postea, cînd mîncă asemenea unui docher. Se antrena într-o sală elegantă de gimnastică. Sammler îi cunoștea problemele, fiindcă ea venea și le discuta amănunțit. El însă vorbea rareori, iar ea rareori ei — cum vrei s-o luai. Astfel, după ședințele de psihiatrie, Angela venea la bătrînul afla ce face ea și cu cine și cum a fost. El trebuia să asculte tot ceea ce ea reușea să formuleze. N-avea de ales.

... Pe vremuri, la *Gymnasium*, Sammler tradusese din Sfîntul Augustin: «Și diavolul întemeie la Miază-noapte cetățile sale». Acest gînd îi revenea adesea. În timpul cînd trăia la Cracovia, înaintea primului război mondial, avea pentru acest text altă versiune: bezna deznădăjduită, sinistru mîzgă lichidă și gălbuie,

groasă de două degete, acoperind pietrișul ulițelor din cartierul evreiesc. Oamenii simțeau nevoia luminărilor, a lămpilor și ibricelor de alamă lucitoare, a feliuțelor de lămie — imagini solare. Era biruința asupra întunericului, mereu cu ajutorul simbolurilor mediteraneene. Ambianța negurilor neutralizată prin semne de închinare importate, sau prin amenități casnice locale. Dar fără putere, minele și industriile Nordului, lumea n-ar fi atins niciodată înfățișarea ei uimitoare de astăzi. Indiferent de citatul din Augustin, Sammler îndrăgise dintotdeauna orașele nordice, și mai cu seamă Londra, binecuvântările zăbranicelor ei, fumul de cărbune, ploile cenușii, oportunitățile umane și mentale oferite de o ambianță înfășurată în neguri. Într-un asemenea cadru, omul ajunge să se împace cu obscuritatea tonurilor scăzute, fără să mai revendice deplina claritate de intenții și motive. Acum însă, curioasa spusă a lui Augustin se cerea reinterpretată... Sammler percepea desfășurări întrucâtva diferite. Truda puritană se apropia acum de sfârșit. Satanicile oțelării de întuneric deveneau satanice oțelării de lumină. Toți desfrinajii deveneau prin convertire copii ai bucuriei, moda sexuală din seraiuri și pădurile congoleze era îmbrățișată de masele emancipate din New York, Amsterdam, Londra. Bietul Sammler, bătrîn cu vizuini viciate! Asista la creșterea triumfală a iluminismului — libertate, fraternitate, egalitate, adulter! Iluminismul, educația universală, sufragiul universal, drepturile majorității recunoscute de orice guvern, drepturile femeii, drepturile copilului, drepturile criminalilor, afirmarea unității tuturor raselor, securitatea socială, sănătatea publică, demnitatea persoanei, dreptul la justiție — trei secole de zbateri și frământări ducînd într-un sfârșit la izbîndă: privilegiile aristocrației (fără obligații) extinse, generalizate, democratizate; în chip special privilegiile erotice, dreptul la dezinhibare, spontaneitate, urinare, defecare, rigială, copulare în toate pozițiile — în trei, în patru, în stil polimorf — noblețea de a fi natural și primitiv, îmbinînd dulcele far-niente și luxoasa inventivitate versailleză cu agrementele erotice la umbră de hibisc samoez. Cel puțin de o vîrstă cu straniul orientalism al cavalerilor templieri, ilustrat din belșug, de atunci încoace, prin figuri ca Lady Stanhope, Baudelaire, Nerval, Stevenson, Gauguin — barbari iubeți ai sudului. Oh, da, templierii. Cît de mult adoraseră ei pe muslimi. Un singur fir de păr din capul unui sarazin era pentru ei mai de preț decît un creștin din tălpi pînă-n creștet. Ce fervori fanatice! Și acum toate rasismele, cu aceste stranii determinări de libido, cu turism și « culoare-locală »... Visările poezilor din secolul trecut poluate de atmosfera psihică a marilor cartiere și suburbii newyorkeze. Adăugați primejdioasa, agresiva, oscilanta și descreierata violență a fanaticilor, și devine limpede că toată dezordinea asta e extrem de adîncă. Asemenei multor oameni care avuseseră deja prilejul de a vedea lumea prăbușindu-se o dată, domnul Sammler nu respingea gîndul că evenimentul s-ar putea repeta. Nu era de acord cu ideea altor amici refugiați, cum că producerea catastrofei rămînea inevitabilă, dar crezul liberalist nu părea în stare să-și asigure autoapărarea: se puteau într-adevăr sesiza semnele descompunerii. Pornirile sinucigașe ale civilizației pulsau înverdat cu toată puterea. Te puteai întreba dacă totuși cultura Occidentului avea să supraviețuiască diseminării la scara planetară, dacă pe lîngă știință și tehnologie, practicile ei administrative aveau la rîndul lor să intre într-un colportaj mondial, fiind adoptate de societățile celelalte. Dar poate că cei mai înrăiți vrăjmași ai civilizației aveau să se dovedească tocmai iubiiții săi intelectuali, năpustiți asupra-i în momentele ei de maximă slăbiciune... în numele rațiunii, în numele iraționalului, în numele profundității viscereale. Căci, în ultimă instanță, totul se reducea la o nelimitată cerere — însățiabilitate; refuz al făpturii osîndite (moartea fiind inevitabilă și finală) de a părăsi pămîntul nesatisfăcută. În consecință, o listă întregă de revendicări și doleanțe

a fost înaintată de dînșii fiecărui individ. Non-negociabilă. Nerecunoscînd vreo penurie de material în nici unul din sectoarele umanului. Iluminism? Minunat! Cît ai bate din palme și fără contradicții!

...Să accepți, să recunoști că fericirea înseamnă să faci ce face majoritatea. Atunci ai întruchipa și tu obligatoriu ceea ce întruchipează toți ceilalți. Dacă-i vorba de prejudecată, prejudecată fie. De-i patimă, patimă. De-i sex, sex. Numai să nu-ți contrazici epoca. Asta-i tot: să nu-ți contrazici secolul. Dar poate că dumneata, Sammler, îți imaginezi că locul de onoare s-ar afla undeva în afară? Oricum, indiferent de ce ai putea realiza prin distanțare de rest, sau prin faptul de a fi un simplu vestigiu, conștiința obiectivată, prezentă cu reședința în această garsonieră din West Side, — rămîne că nimic din toate acestea nu te îndreptățește la primirea unor onoruri exterioare... Fascinația, farmecul irezistibil, agitația aproape de nesuportat provocată de ideea capacității — a te descrie pe tine însuși ca «american al secolului 20» stătea acum la dispoziția orîcui. A oricărei persoane avînd ochi ca să citească ziarele ori să urmărească programele televiziunii, a oricărei cetățean pătuns de extazul colectiv al ultimelor noutăți, al crizei, al puterii. Fiecăruia, după propria excitabilitate. Dar poate că lucrul era încă și mai profund. Omenirea se autoobserva și descria în propriile tendințe ale destinului ei general. Omenirea ca subiect, ducîndu-și existența ori scufundîndu-se în beznă; omenirea ca obiect, — considerat în supraviețuire ori pieire, simțînd în sinea ei accesele de forță și sincopale paraliziile — patimile omenirii constituind simultan și la toate nivelurile marele ei spectacol, un fenomen de adîncă și stranie participare, de la melodramă și simplu zgomot, pînă la implicarea celor mai profunde straturi sufletești, pînă la cele mai subtile tăceri, acolo unde mai dăinuie știința nedescoperită. După opinia domnului Sammler, acest chip de experiență ar fi de natură să conducă pe unii la extraordinare oportunități de a-și sonda mintea și sufletul — numai că pentru asta, cel în cauză s-ar cuveni să fie mai înții de toate ieșit din comun ca inteligență, iar apoi, din cale afară de ager și acut. Despre sine, Sammler era convins că nu îndeplinea nici pe departe standardele recerute. Datorită accelerării ratei mutațiilor, decadelor, secolelor, epocilor — condensate acum în luni, săptămîni, zile, ba chiar și propoziții. Astfel încît, spre a putea ține pasul, trebuie să fugi acum, să alergi, să plutești, să zbori peste ape lucitoare, trebuie neapărat să te dovedești în stare de a discerne neconținut din goana vieții ceea ce cădea, de ceea ce rămînea menținut în vigoare. Era imposibil, astăzi, să mai fii un înțelept de școală veche, așezat în jeț. Era obligatoriu să te strunești în pas cu prezentul. Trebuia să te dovedești suficient de puternic pentru a nu te lăsa terorizat de efectele locale ale metamorfozei, să te deprinzi să co-exiști cu dezintegrarea, cu străzile dementiale, cu scabrosul de coșmar, cu monstruoziități, întruchipate aievea, în carne și oase, cu toxicomanii, alcoolicii și perversii celebrîndu-și în gura mare deznădejile. Trebuia să poți răbda inextricabilul labirint al inimii dezorientate, spectacolul celei mai crude descompuneri. Era nevoie să te arăți răbdător față de stupiditățile exercițiului puterii, față de fraudulența lumii afacerilor.

Zi de zi, pe la cinci-șase dimineata, domnul Sammler se deștepta din somn în garsoniera sa din Manhattan, încercînd să capete oarecare priză asupra situației. Nu era convins că o putea face. Nici că, o dată reușind, ar fi fost în stare să se convingă sau să convertească pe alții... Oh, cu ce specie de ticăloasă, de nesățioasă, rănită, înșingărată și stupid de genială creatură aveam aici de-a face, pe pămînt! Ce straniu era jocul prestat de făptură (el și ea), cu toate proprietățile tainice ale existenței, cu toate variantele de posibil, cu toate tipurile de funambulesc, implicate în sufletul universului, în moarte. Era cu

putință ca toate acestea să fie condensate într-una sau în două afirmații? Omnipotenta nu putea îndura golul de viitor. Iar pentru astăzi, moartea era unicul viitor vizibil.

O familie, un cerc de prieteni, o mină de ființe însuflețite, făcând lumea să existe mai departe, un timp: ca mai apoi să vină dintr-o dată moartea, și nimeni să nu fie pregătit pentru a o recunoaște...

... Copiii incendiau bibliotecile. Îmbrăcau nădragi persani... La asta se reducea simbolică lor «totalitate». O oligarhie de tehnicieni și ingineri — conducătorii acestor grandioase mașini, infinit mai sofisticate decât automobilul — aveau, poate, să-și instituie guvernarea asupra vastei întinderi de bordeie mișunind de adolescenți boemi, narcotizați, înflorați ca paparudele, contopiți în «totalitate». Domnul Sammler înțelegea prea bine că el însuși nu reprezenta decât un simplu fragment. Din fericire, Totalitatea era un lucru la fel de depărtat de propriile-i puteri cum ar fi fost ipoteza fabricării unui Rolls-Royce, piesă cu piesă, doar cu propriile-i mâini. Așa încât, cine știe, poate! Poate coloniile de pe Lună aveau să fie în stare să reducă din fierberea și congestionarea Pământului; poate că pasiunea pentru abolirea de bariere, pentru totalitate, aveau să-și găsească în acest fel o supapă de potolire mai concretă. Umanitatea îmbătăită de teroare avea să se calmeze, să-și revină.

Îmbătăită de teroare? Da, ceea ce fragmentele (de pildă, un fragment ca Domnul Sammler) înțelegeau prea bine: pământul este un mormint: prin elementele ei, viața se împrumută de aici, și tot aici e nevoită să se reîntoarcă: venise timpul când elementele se arătau dornice să se elibereze de formele mai complicate ale existenței: fiecare element, fiecare celulă striga «destul»! Planeta fiind mama și tărîmul înmormîntării noastre. Nici o mirare că spiritul omului manifesta dorința s-o părăsească. Să părăsească un astfel de pîntec prolific. Să părăsească totodată și acest uriaș mormint. Pasiunea infinitului — cea provocată de teroare, de *timor mortis* — ducea lipsa materială a unui derivativ calmant. *Timor mortis conturbat me. Dies irae. Quid sum miser tunc dicturus...*

... Pentru a-i menaja ochii, Shula angajase studenți să-i citească. Încercase ea însăși, dar vocea ei îl făcea să ațipească. Era suficient să-i citească o jumătate de oră și creierul lui se golea de sînge. Se plînsese Angelei că tatăl ei încearcă să o țină la distanță de activitățile lui mai elevate. Ca și cum ar fi trebuit apărute tocmai de persoana care credea cel mai mult în ele! Regretabil paradox. Dar timpul de cinci sau șase ani, ea-i găsisese studenți care să-i citească. Unii își terminaseră studiile, iar acum își practicau profesiunile sau intraseră în afaceri, dar mai veneau uneori să-l viziteze pe Sammler. «E ca un guru pentru ei», spunea Shula-Slava. Studenții care-i citeau în ultima vreme erau activiști. Iar pe dl. Sammler îl interesa în mod deosebit mișcarea radicală. Judecînd după cum citeau, tinerii avuseseră parte de o pregătire insuficientă. Uneori, prezența lor îi provoca (sau intensifica) un zîmbet prelungit, care părea să se datoreze exclusiv orbirii. Păroși, murdari, fără stil, nivelatori, înguști, ignoranți. După ce-i citeau citeva ore, Sammler constata că trebuie să le explice subiectul, termenii și etimologiile. «Janua — ușă. Janitor — cel ce păzește ușa.» «Lapis — piatră. Dilapidate — a lua deoparte pietrele. Pronumele *it* nu se poate întrebuința pentru persoane.» Dar dacă întîmplător s-ar fi putut, atunci pronumele *it* s-ar fi potrivit de minune pentru aceste tinere persoane. Iar sărmanele fete, unele miroseau atât de neplăcut. Boema lor protestatară le făcea cel mai mare deserviciu. Căci e o îndatorire și o problemă elementară de civilizație, reflecta dl.

Sammler, să-ți supraveghezi mai atent anumite părți ale funcțiilor naturale. Femeile erau mai predispuse de la natură la vulgaritate, degajau mai multe mirosuri, și trebuiau prin urmare să se spele, să se tundă, să se lege, să se curățe, să se ferchezuiască și să se instruiască mai mult. Poate că aceste biete copile se hotărâseră să duhească împreună pentru a sfida o tradiție putredă, clădită pe nevroză și minciună, însă dl. Sammler credea că rezultatul nescontat al stilului lor de viață era pierderea feminității. În reacția lor împotriva autorității, ele nu mai respectau pe nimeni. Nici chiar pe ele însele.

Oricum, nu mai avea nevoie de tinerii studenți, cu cizmele lor mari și murdare și patosul vital dar zadarnic al cățelandrilor aflați la vîrsta fierbinte a primelor erecții, cu obrazii spuși de coșuri răsărind din bărbile năclăite, care se canoaneau în camera sa cu termeni și idei dificile ce trebuiau explicate, poticnindu-se prin Toynbee, Freud, Burckhardt, Spengler. Fiindcă el îi citise pe istoricii civilizației — Karl Marx, Max Weber, Max Scheler, Franz Oppenheimer. Cu cîteva incursiuni laterale prin Adorno, Marcuse, Norman O. Brown, dar descoperind că aceștia erau companioni fără valoare. Cam în aceeași vreme s-a apucat să citească Doctor Faustus, *Les Noyers d'Altenbourg*, Ortega, eseurile politice și de istorie ale lui Valéry. Dar după ce s-a supus patru sau cinci ani la această dietă, i s-a trezit dorința de a citi numai anumiți scriitori mistici din secolul al treisprezecelea. Suso, Tauler și Meister Eckhardt. Iar o dată trecut de pragul celor șaptezeci de ani, nu l-a mai interesat nimic în afară de Meister Eckhardt și Biblie. Or, pentru aceasta nu mai avea nevoie de oameni care să-i citească. Se delecta cu latina lui Eckhardt la biblioteca publică, la secția de microfilme. A parcurs *Predicile* și *Prelegerile* despre învățătură — cuprindea cîteva fraze dintr-o dată — un paragraf în germana veche — care se prezentau ochiului său sănătos în rînduri compacte. În timp ce Margotte manevra aspiratorul de praf prin apartament. Colectînd, bineînțeles, mai toate scamele pe fustă. Și cîntînd. Îi plăceau liederurile lui Schubert. Oare de ce trebuia să le amestece cu zumzetul aparatului? Îi era imposibil să-și explice. Bine, dar el nu putea să-și explice nici preferințele pentru anumite combinații; de exemplu, sandviciurile cu nisetru, șvaiter, limbă, cotlet tartar, și aranjarea à la Russe, în straturi — lucruri de felul celor înșirate pe listele de bucate fanteziste. Și totuși clienții par să le comande. Oriunde ai sonda omenirea confuză și încălțată îți oferă atîtea bizarerii încît nu mai poți ține pasul.

Ca de pildă excentricitatea confuză care-l tîrîse astăzi în miezul lucrurilor: Lionel Feffer, unul dintre tinerii aduși cu ani în urmă ca să-i citească, îl rugase să vorbească la un seminar de la Columbia University despre Scena Britanică din anii treizeci. Din anumite motive, ideea l-a atras pe Sammler. Ținea la Feffer. Era un talentat om de acțiune, mai mult animator decît savant. Rumen la față, cu barba castanie ca o blană de castor, ochii negri migdalați, burtă proeminentă, părul lins, miini mari, stîngace și cu pielea roză, voce puternică, o voce care întrerupea mereu: energie pripită. Feffer i se părea fermecător. Nu demn de încredere. Doar fermecător. Adică, uneori Sammler simțea o mare plăcere să îl vadă pe Lionel Feffer evoluînd în stilul său personal, să-i audă șuierul gazului, al combustibilului său vital.

Sammler nu știa ce fel de seminar era acesta. Cîm uneori se dovedea distrat, nu reușise să înțeleagă limpede; dar probabil că nu era nimic limpede de înțeles; se pare însă că el promisesese; deși nu-și putea aminti să fi promis. Dar Feffer îl uluise de-a binelea. Se amestecaseră atîtea proiecte, asemenea referiri complicate, atît de multe confidențe și rugăminți de a păstra secretul, așa de multe

scandaluri, fraude și legături spirituale — un șuvoi continuu, ba înapoi, ba înainte, în lături, deasupra, dedesubt; ca în orice pagină din *Ulysses* de Joyce, totdeauna *in medias res*. Oricum, se pare că Sammler fusese de acord să țină conferința în beneficiul unui proiect studentesc care urmărea să-i ajute pe studenții negri înăpoiți în problemele lor de lectură.

— Trebuie să vii și să le vorbești acestor oameni, e de cea mai mare importanță. N-au auzit niciodată un punct de vedere ca al dumatile, spusese Feffer. Cămașa roz uni din bumbac îi accentua culoarea feții. Barba și nasul mare, drept și senzual, îl făcea să semene cu François Premier. O fire agitată, tandră, stăruitoare, vulcanică, întreprinzătoare. Investise bani la bursa de valori. Era vice-președintele unei societăți guatemaleze de asigurări pentru muncitorii feroviari. La universitate preda istoria diplomației. Făcea parte dintr-o societate prin corespondență, denumită Clubul Miniștrilor de Externe. Membrii societății abordau câte o problemă, cum ar fi Războiul Crimeii sau Revolta Boxerilor, și refăceau desfășurarea evenimentelor schimbând scrisori în calitate de miniștri de externe ai Franței, Angliei, Germaniei, Rusiei. Rezultatele obținute erau foarte diferite. În plus, se pare că Feffer era un seducător neobosit, mai ales de tinere neveste. Dar găsea timp și pentru a acționa energic în folosul copiilor handicapați. Le procura jucării gratuite și semna fotografii ale vedetelor hocheiului; își găsea timp să-i viziteze la spital. «Își găsea timp». Pentru Sammler acesta era un fapt specific american. Feffer ducea o viață în stil american, o viață cu un mare consum de energie, care te împinge în pragul anarhiei sau al epuizării. Și totuși o făcea cu devotament. Și, desigur, se afla în tratament psihiatric. Toată lumea era în situația lui. Oricând puteau spune că sînt bolnavi. Nu se omitea nimic.

— Scena Britanică din anii treizeci — asta trebuie să faci dumneata. Pentru seminarul meu.

— Asemenea vechituri?

— Exact. Este exact ce ne trebuie.

— Bloomsbury? Integral? Dar de ce? Și pentru cine?

Feffer a chemat un taxi pentru Sammler. Se duceau în condiții onorabile în cartierul select. Feffer a ținut să sublinieze stilul, spunînd șoferului să aștepte pînă ce Sammler își încheie conferința. Șoferul, un negru, a refuzat. Feffer a ridicat tonul. Spunea că este o pretenție legală. Sammler l-a convins s-o lase baltă tocmai cînd Feffer era gata să cheme poliția.

— Nu-l nici o nevoie să mă aștepte un taxi, zise Sammler.

— Atunci cară-te, îi zise Feffer șoferului. Și nici un bacșiș.

— Nu-l brusca, zise Sammler.

— Nu fac nici o concesie. Și ce dacă-i negru? spusese Lionel. Apropo, mi-a spus Margotte că ai dat peste un hoț de buzunare, negru.

— Lionel, unde ne ducem? Acum înaintea conferinței mă simt temător, tulbure. Nu zău, ce trebuie să le spun? Subiectul este atît de vast.

— Nu-l cunoaște nimeni ca dumneata.

— Adevărat, îl cunosc. Dar nu mă simt în apele mele — sînt oarecum nesigur.

— O să fii colosal.

Apoi Feffer l-a condus într-o sală mare. Se așteptase să intre într-o încăpere mică, o sală de seminar. Venise să-și depene amintirile despre R. H. Tawney, Harold Laski, John Strachey, George Orwell, H. G. Wells, pentru o mîină de studenți interesați. Dar acesta părea un fel de miting de masă. Vederea lui slăbită percepea

o floare umană compusă, imensă, în expansiune, păroasă. Și rău mirositoare, în mod deosebit rîncedă, sulfuroasă. Amfiteatrul se umpluse. Rămăseseră doar locuri în picioare. Nu cumva Feffer dăduse una din loviturile lui îndoielnice? Oare avea să-și însușească taxa de intrare? Sammler își înfrînează această suspiciune, atribuind-o surprizei și nervozității sale. Fiindcă avea surprins, înspăimîntat. Dar și-a revenit. A încercat să înceapă într-o notă umoristică și a evocat cazul celui conferențiar care se adresa unor alcoolici incurabili, luîndu-i drept membri ai Societății Browning. Dar nu s-a auzit nici un rîset și Sammler a trebuit să-și aducă aminte că Societățile Browning dispărușeră de mult. La piept avea agățat un microfon. A început să vorbească despre starea de spirit din Anglia înaintea celui de al doilea război mondial. Aventura lui Mussolini în Africa de est. Spania în 1936 . . .

. . . Reamintindu-și totul cu interes și încredere sporite, Sammler vorbise timp de jumătate de oră despre *Cosmopolis*. Își dădea seama cît de bine intenționat, generos și stupid fusese planul. Povestise toate acestea în cavitatea luminată și agitată a amfiteatrului, cu bolta lui murdară și aplice protejate de plase de sîrmă, pînă cînd o voce clară și puternică l-a întrerupt. I se puneau întrebări. Se striga la el . . .

— Tot ce ai spus e un rahat !

. . . Nu-i părea rău că a fost confruntat cu realitatea, ori cît de înfrustătoare, deplorabilă realitate. Efectul? Dl. Sammler se simțea oarecum separat de ceilalți din specia lui, dacă nu chiar rupt de ei — rupt de ei nu atît datorită vîrstei, cît din cauza preocupărilor lui prea diferite și abstracte, care puneau un accent exagerat pe spiritualitatea platonice, augustiniană a secolului al treisprezecelea. În timp ce traficul se scurgea, se scurgea și vîntul și soarele, destul de puternic pentru Manhattan — strălucea și se scurgea prin deschizături în însăși esența sa, chiar prin propriile sale breșe. Ca și cum el, Arthur Sammler, ar fi fost turnat de Henry Moore. Cu găuri, lacune. Și din nou, ca după înțîlnirea cu hoțul de buzunare, se simțea împins să observe evenimentele concrete într-o anumită dilatare și intensificare a viziunii. Un distribuitor cu o cruce florală care-i umplea amfîndouă brațele, cu un craniu chel plin de protuberanțe, părea să fie beat și se lupta cu vîntul, umblînd în zigzag. Gardenii, camelii, cale, pluteau deasupra lui sub o folie ușoară și transparentă de plastic. Sau, în imediata lui apropiere, în stația de autobuz Riverside, un student care aștepta — dl. Sammler își folosi ochiul său cu putere pentru a înregistra că tînărul purta pantaloni evazați din catifea relată, de un verde ca de urină, o haină de tweed de culoarea morcovului, cu noduri de lîmă albastră; că favoriții i se înălțau spre timplesetau perclunii; că părul începuse să i se rărească pe frunte; că avea nas semitic și buze groase, senzuale, făcute să savureze totul și să respingă totul. Oh, aceasta reprezenta distracția pe care i-o oferea strada atunci cînd dl. Sammler era adus la realitate de vreun șoc. Era un om studios, om de carte și fusese învățat de cel mai bun scriitori să se delecteze cu percepțiile. Cînd ieșea, viața nu i se părea niciodată goală. Între timp, oamenii decizi, agresivi, înclinați spre afaceri, voluntari, se comportau așa cum se comportă în mod obișnuit omenirea. Și dacă majoritatea umbla ca vrăjită, lunecă, sub imperiul unor scopuri banale, minore, nevrotice, și se limita la ele, indivizii ca Sammler se găseau doar cu un stadiu înaintea, fiind puși în mișcare nu de țeluri, ci de consumarea estetică a mediului. Chiar dacă se simțea insultat, îndurerat, sîngerînd pe undeva, nu-și exprima nici o mînie, nu se lamenta de amărăciune, ci își traducea durerea inimii în observații delicate.

pătrunzătoare. Particulele purtate de vîntul transparent, spulberate spre cartierul comercial, acționau ca șmirghelul pe obrajii lui. Soarele strălucea ca și cum nu ar fi existat moarte. Un minut întreg, în timp ce autobuzul se apropia împrôșcind gaze: atît a durat. Apoi dl. Sammler s-a urcat, deplasîndu-se ca un bun cetățean spre fundul mașinii, în speranța că nu va fi împins dincolo de ușa din spate, fiindcă nu avea de mers decît cincisprezece blocuri și îmbulzeala era mare. Mirosul obișnuit de șezuturi îndelung așezate, de încălțăminte acră, chiștoace, țigări de foi ieftine, colonie, pudră. Și totuși, de-a lungul fluviului, primăvară timpurie, primul voal de culoare kaki — cîteva săptămîni de soare, de căldură și Manhattan-ul avea să se alătore (repede) continentului Nord American, într-o zi a vegetației de-acum și dintotdeauna, voluptatea plușului, încununarea anotimpului, strălucind, luminoasă; și albul și rozul singelui; și mărul sălbatic în floare. Atunci tălpile oamenilor se vor umfla de căldură și la Rockefeller Center hoinarii se vor așeza pe dalele lustruite, alături de falele, și tritoni, și apă, cuprinși cu toții de fiorul fecundității. Făpturi omenești sub umbrele calde ale zgîrie-norilor, resimțind bucuria intensă a firii lor și lăsîndu-se în voia ei. Și Sammler se va bucura de primăvară — una dintre aceste penultime primăveri. Era, bineînțeles, afectat. Foarte.

... Cu un șoc, liftul care se reîntorcea de sus s-a deschis, o dată cu ușa de la stradă. După ce și-a recuperat umbrela care-i căzuse aplecîndu-se greoi, Sammler s-a ridicat. Portarul stătea taciturn. I-a fost recunoscător pentru această tristă nesociabilitate. Și mai bine încă, n-a dat peste Margotte. Și, lucrul cel mai bun, s-a aruncat pe pat și s-a întins, așa cum era, cu tălpile dureroase, respirația tăiată, durerea de inimă, mintea buimacă și — oh! — un temporar vid al spiritului. Asemenea televizorului din holul blocului, alb, și cenușiu, zumzîind fără imagine. Între cap și pernă se interpunea un dreptunghi dur, cartonul marmorat, de un verde marin, al unui caiet de note. De el era atașată cu scotch o bucată de hîrtie. A tras-o la lumină, apropiînd-o de ochi și mișcîndu-și tăcut, cu amărăciune, buzele, s-a căznit să citească literă cu literă. Nota era de la S (Shula ori Slawa).

«Tăticule; Prelegerile acestea despre lună ale doctorului Govinda Lal sînt împrumutate pe termen scurt. Au legătură cu Memoriile.» Desigur, Wells, scriind despre lună pe la 1900. «Este tot ce poate fi mai recent. Fascinant. Tăticule — trebuie să le citești. Obligatoriu. Merită să-ți obosești ochii. Și repede, te rog! pentru că doctorul Lal este invitat să țină prelegeri la Columbia și trebuie să i le înapoiez.» Încruntîndu-se cumplit, cu toleranța și răbdarea epuizate, se simțea plin de dezgust față de obsesia îngustă, tenace, hărțuitoare, de un comic teribil, a fiicei lui. A respirat adînc, îndelung, îndurerîndu-și plămîinii și îndreptîndu-și trupul.

Apoi, deschizînd caietul, a citit, scris în sepia, cu cerneală ruginiu-aurie, Viitorul Lunii. «Oare cîtă vreme — suna prima propoziție — va mai rămîne pămîntul singura casă a omului? »

Cîtă vreme? O, Doamne, te ții de pariuri! Oare nu era acum momentul — ora potrivită pentru a dispărea? Pentru tot ce are vreo noimă sub soare. O vreme cînd se adună pietrele la un loc, o vreme cînd pietrele sînt aruncate de o parte. Dacă nu considerăm pămîntul o piatră aruncată, cu un loc de pe care să te arunci, de care să te lipsești. Să spulberi această planetă mare, albastră, albă, verde; sau să fii spulberat de pe ea...

În românește de HORIA-FLORIAN POPESCU și ANDREI BREZIANU

- Universalitate — aspirație legitimă a literaturilor tinere
- Deschideri și obstacole în calea universalității
- Universalismul, monopolul marilor literaturi?
- Specific și universalitate în comunicarea dintre literaturi, astăzi.

Secolul 20

INTERFERENȚE ȘI DETERMINĂRI RECIPROCE ALE LITERATURILOR ÎN CONTEXTUL LUMII CONTEMPORANE

NAȚIONAL UNIVERSAL UNIVERSALITATE

Punînd în dezbatere problema « Interferențe și determinări reciproce ale literaturii în contextul lumii contemporane », *Secolul 20 XX* își propune să revină, dintr-un alt unghi de vedere, asupra raportului dintre național-universal, problematică ce s-a situat, constant, în centrul atenției sale. Această preocupare programatică revista și-o reafirma și la începutul anului trecut cînd a publicat cîteva din intervențiile participanților la întîlnirea pe aceeași temă de la Bled (Iugoslavia). Eu însumi, cu cîteva ani mai înainte, am avut plăcerea și onoarea de a fi găzduit de revistă cu o intervenție consacrată aceleiași chestiuni, tot atît de inepuizabile și de mare interes atunci ca și acum.

Prin însăși profilul ei, revista *Secolul 20* este locul de interferență dintre național-universal, punctul în care valorile culturale, în speță, literare ale națiunii noastre își dau întîlnire, în zonele înalte ale universalului, într-o confruntare creatoare, cu valorile celorlalte națiuni, sau, mai exact, ar trebui să-și dea întîlnire. Căci ar putea spune cineva cu exactitate care sînt criteriile sigure ale universalului și care este acest punct de întîlnire? Problema este mult prea complicată și delicată pentru a te determina să eviți afirmațiile cu caracter apodictic.

Un lucru este însă cert: nu e posibilă o discuție cît de cît utilă fără determinarea mai exactă a înțelesurilor termenilor cu care operăm. Ce înțelegem prin specific național? Dar prin universal? E același lucru cu universalitatea? Dar, la urma urmei, prin interferențe?

Evident, nu ne propunem și nici n-am putea, într-un spațiu limitat, să dăm răspunsuri la toate semnele de întrebare ridicate. Dealtfel, nici nu cred că ne sînt la îndemînă toate răspunsurile posibile

ce ar putea fi date. Iată de ce, fără a avea pretenția unui răspuns teoretic-sistematic, ne vom mulțumi să consemnăm câteva din reflexiile noastre pe marginea amintitelor întrebări.

În Teze și antiteze, Camil Petrescu lua parte și el la o discuție ce avusese loc pe marginea « interferențelor » dintre cultura europeană și cultura noastră națională. Unii, trăind drama izolării noastre, încercau să demonstreze că vegetăm într-o suburbie a culturii, sîntem prea și numai locali. Cealaltă tabără susținea, evident, contrariul. Sîntem atît de aserviți încît limba, obiceiurile și literatura sînt în primejdie. « Disperarea » disputei provenea din superficialitatea cu care erau înțeleși termenii. Pentru unii, arăta Camil Petrescu, europeismul se confunda cu cea mai nouă modă apuseană, cel din urmă dans, cea din urmă formă a versului, cea mai recentă poză strimbă etc. Orice « rămînere în urmă » din acest punct de vedere era considerată a fi semnul indubitabil al provincialismului. Pentru ceilalți, tradiția se confunda cu « plugușorul, steaua, antereul, coliba și opincile lui Dincă Priboi; însemnează neapărat cîntecul lăutarilor, cuvîntul turcesc, călugărul incult și mobila pirogravată ».

Acest antagonism ireductibil, spunea pe bună dreptate Camil Petrescu, era un antagonism al suprafețelor, « îndîrjirea unei superficialități pe care o amenință o altă superficialitate. La mijloc e însă miezul sufletului mare, care transformă în cultură tot ce atinge ».

Nu numai la mijloc, am spune noi, ci și în adîncime. Pentru că, într-adevăr, interferențele culturale nu se confundă cu transplantările neorganice, cu împrumuturile epidermice și accidentale, din afara culturii propriu-zise, și nici continuitatea tradiției nu se identifică cu pitorescul sau, cum ar zice G. Călinescu, cu o civilizație de « îșlicuri și benisuri ». Interferențele dintre culturi, văzute ca schimburi adevărate de valori, ca modalități de contact ale straturilor de adîncime ale culturilor, nu numai că nu conduc la înfeudare ci stimulează creativitatea proprie, a ajută să-și găsească formă, să-și adîncească conștiința de sine și, în acest fel, să se autodefinească, prin comparație. Din contactul cu alte culturi, o cultură națională adevărată și organică nu numai că nu se pierde pe sine ci se cristalizează și limpezește. Sufletul mare despre care vorbea Camil Petrescu și care transformă în cultură tot ce atinge nu este altceva decît spiritualitatea unei națiuni, forța ei de obiectivare și creativitate.

Se poate spune că nu există motiv poetic important care să se fi menținut în cadrul unei singure literaturi naționale. Cu erudiția

temeinică ce-l caracterizează, Mircea Eliade demonstrează că, într-o formă sau alta, motivul jertfirii pentru creație este prezent în numeroase alte legende, nu numai în cea a *Meșterului Manole*. În ciuda acestei circulații a motivului, legenda *Meșterului Manole*, demonstrează Eliade, prin redescoperirea unor sensuri străvechi, mitice, își configurează o valoare proprie și unică și dobândește un patos și o neistovită polivalență semantică și artistică. Ea devine reprezentativă pentru spiritualitatea poporului român.

Baudelaire avea dreptate să afirme că produsele artei unei țări reprezintă rezervoarele « profunde unde odihnesc lacrimile și sîngele popoarelor » ! În concertul literaturii universale, fiecare literatură națională își are rezervorul ei inconfundabil de lacrimi și de bucurii.



Dar literatura universală este o simplă sumă mecanică a literaturilor naționale? Răspunsul nu poate fi decât negativ dacă ținem seama de faptul că atingerea universalului reprezintă în egală măsură un act de cunoaștere și de creație a unei valori indiscutabile. Aceasta e valabil pentru toate domeniile creativității umane, inclusiv pentru artă și literatură. « Ridicarea » în zonele universalului presupune transcenderea aparențelor și dezvăluirea esențelor, înseamnă, așadar, cunoaștere. Cum în artă însă cunoașterea se întrupează, întotdeauna, într-o operă, în formă, valabilitatea artistică a acestei cunoașteri e determinată de artisticitatea formei ei sau, în alți termeni, de valoarea artistică a operei în care se întrupează cunoașterea. Iată de ce, în conceptul de literatură universală nu intră orice produs al unei literaturi naționale ci doar acele produse a căror cotă valorică depășește cadrul național, ridicîndu-se la gradul de interes și inteligibilitate universal-umană. Încă în 1882, Titu Maiorescu în *Literatura română și străindătatea* formulează ideea că propagarea în conștiința universală a specificului național înseamnă a proceda la deschiderea particularului spre semnificații generale. Accesul la semnificații perpetue, de maximă generalitate, este tocmai ceea ce conferă artel valoare perenă și o face universală.

Din același unghi, dar cu unele accente noi, privește lucrurile și Tudor Vianu, firește, mult mai târziu. Care ar fi criteriul după care am putea aprecia valoarea universală a unora dintre creațiile literare? « Ne apar ca opere posedînd o valoare universală — scrie Tudor Vianu — acele care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de

acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi ». Așadar, pentru teoreticianul român, universalitatea e dobândită de operă nu numai prin « prelungirea însemnătății » ei dincolo de timpul și locul în care a apărut ci și prin aprecierea pe care acestea o primesc de la cei care o receptează *hic et nunc*. Universalitatea, pentru Vianu, nu poate fi deci concepută în afara istoricității.

Dar dacă am privi atingerea universalului doar din perspectiva ridicării la semnificații de maximă generalitate, aceasta nu ne-ar putea împinge la concluzia că o cale mult mai ușoară de a ajunge în universal este ocolirea a ceea ce este specific, a ceea ce, în ultimă instanță, e particular, iar în cazul dat, e designat prin termenul de specific național?

O astfel de concluzie n-ar putea fi îndreptățită decât dacă am concepe *Universalul* de pe pozițiile idealismului obiectiv, de tip platonice. Numai prin desprinderea ideilor de lumea sensibilă, prin substanțializarea universalului și prin separarea lui de lucruri, așa cum a procedat gândirea platonice — se poate postula și calea unei intuiții directe a acestei lumi transcendente, suprasensibile. În acest caz, arta ar trebui să se ferească de lumea umbrelor, a copiilor, de lumea sensibilă degradată. Ea ar trebui să caute alte căi de acces spre universal părăsind particularul. Dar o artă care ar ocoli lumea sensibilă, policromă și multiformă, lumea Singularului și Particularului, ar deveni, *ipso facto*, o artă sterilă și seacă, lipsită de seva vieții. O artă a universalului-abstract este o *contradictio in adjecto*. Dealtfel, nu există nici *Universal* de tipul celui conceput de Platon. Transcendenței platonice a Universalului, Aristotel îi va opune imanența acestuia. « Este evident că tot ceea ce este universal este în lucruri ». Intreaga dezvoltare ulterioară a dialecticii, cu corolarul ei dialectica-materialistă, a pus în lumină existența raporturilor reale dintre Universal-Particular. « Generalul nu există decât în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general » — scrie Lenin. Acesta este și drumul spre universal pe care îl parcurge arta după cum, în același raport deslușim și structura existentă, în planul artei, între național și universal.

Nu există artă universală decât în și prin artă națională. Orice artă națională este (într-un fel sau altul), universală. Evident, aici trebuie aduse amendamentele ce decurg din caracterul artei, care, așa cum arătam, este cunoaștere dar nu e doar cunoaștere. Ca atare, orice produs al artei poate atinge universalul numai în funcție de valoarea lui artistică (valoare ce se adaugă la cea cognitivă).

Dat fiind faptul că obiectul și scopul artei este omul, iar omul este o ființă reală, în carne și oase, un « produs » al ansamblului raporturilor social-isotrice în care trăiește și nicidecum o schemă abstractă, un concept, pătrunderea și dezvăluirea esenței umane nu poate avea loc decât prin sondarea omului concret, a existenței lui trăite și nu inventate. A te ridica la înălțimea universalului înseamnă, așadar, a coborî cît mai în adîncime, căci esența umană nu e transcendentă ci imanentă omului și istoriei sale. La om, esența nu precede existența ci invers.

A desluși esența umană este la îndemîna oricărei literaturi care cercetează cîmpul uman și individual al societății din care face parte. Iată de ce accesul la universal nu este barat nici unei literaturi, oricît de tînără ar fi ea și oricît de restrînsă ar fi limba celor pe care îi privește și în care se întrupează ea însăși (Evident, în cazul muzicii sau al artelor plastice problema barierelor de limbă, practic, nici nu există).

Din cele mai sus spuse rezultă că șansa artistului de a surprinde universalul se află la îndemîna lui, în zona vieții omenești din care face și el parte. Așa cum spuneam și cu un alt prilej, se autoiluzionează și comite o eroare cel care consideră că arta sa poate deveni mare numai dacă împrumută sau pastîșează idei și forme de aiurea, din « culturile » așa zise mari (Blaga arătase cu deplină îndreptățire în *Geneza metaforei și sensul culturii* cît de labile și discutabile sînt așa-zisele delimitări între culturile « majore » și « minore »). Pentru a putea spune ceva nou și original lumii, pentru a putea aduce o contribuție proprie la cunoașterea și atingerea universalului, creatorul de artă trebuie să țină seama de faptul că el n-o poate face decât dînd expresie artistică lumii care-i este cea mai proprie și mai apropiată, din care el însuși face parte, al cărui produs și modelare este. Pornind numai de pe solul fertil al propriei sale vieți, al poporului și a societății din care face parte, a matricei spirituale și stilistice, într-un cuvînt, de la specificul național cristalizat prin decantarea timpului și generațiilor, artistului i se deschide calea proprie de a se înălța spre universal.

Înțelegerea mai exactă a lucrurilor spuse presupune cu necesitate o precizare. Din punctul meu de vedere, între universal și universalitate nu există identitate.

Din cele afirmate mai sus rezultă că accesul la universal, deschis deopotrivă tuturor fiilor acestui pămînt, în funcție de talentul lor și indiferent de limba pe care o vorbesc, de literatura națională din care fac parte, nu se confundă cu difuziunea operei de artă, cu noto-

rietatea literară, cu recunoașterea pe plan internațional a valorii unei opere și *răspîndirea* ei, prin traducere, în numeroase limbi de circulație. Primul aspect se referă la actul de creație artistică propriu-zis iar al doilea la receptarea operei de artă. Acest al doilea aspect l-am designat cu termenul de universalitate. Deși nu sînt identici, între cei doi termeni există o strînsă legătură. Atingerea universalului (latura intensivă sau capacitatea operei de a dezvălui semnificații generale care transcend limitele de spațiu și timp în care ea a fost creată) condiționează atingerea universalității (latura extensivă, adică difuziunea și recunoașterea ei pe plan mondial).

Făcînd aceste distincții (mai mult sau mai puțin discutabile sub raport terminologic dar existente pe plan real), vom putea înțelege mai bine de ce se poate spune, fără teama de a greși, că marii scriitori sau marea literatură se pot naște oriunde, indiferent dacă o țară este mică sau mare. Am putea spune că, din acest unghi, nu există țări mari și țări mici. Această clasificare e valabilă doar ca o expresie statistică și nicidecum ca o expresie a dimensiunii axiologice a artei sau literaturii dintr-o țară sau alta. De asemenea, accesul la universal nu este cu nimic împiedicat de faptul că limba utilizată de un scriitor nu este o limbă de mare circulație.

În schimb, dobîndirea universalității, adică a difuziunii unei literaturi naționale, a unei opere, în afara granițelor naționale, nu mai este o problemă pur și simplu culturală ci una politică, economică și socială. În acest caz, un rol esențial îl joacă, în cazul literaturii, limba în care sînt scrise operele. O limbă de circulație restrînsă face, inevitabil, ca și cercul de difuzare al operei să fie restrîns. Literatura țărilor mici pentru a dobîndi universalitate trebuie să devină cunoscută prin intermediul unor traduceri în limbi de mare circulație. Totodată, așa cum se știe, odată traduse, difuzarea operelor mai trebuie să beneficieze de mijloace adecvate, de o întregă rețea de difuzare, de presă de specialitate și mijloace mass-media care să le situeze în centrul atenției opiniei publice. În acest context, este limpede că problema accesului culturilor naționale la universalitate, indiferent de valoarea intrinsecă a acestora, nu poate fi decît rodul unei politici culturale internaționale corespunzătoare.

Pornind probabil de la aceleași rațiuni, Al. Dima simțea nevoia să disjunga între o *universalitate virtuală* și una *reală*, înțelegînd, prin prima, ceea ce noi numeam accesul la universal, iar prin cea de a doua, « difuziunea și aprecierea valorică recunoscută, de fapt și de drept, prin călmăcirii, interpretări, prin comentarii critice și chiar prin studii ample, cum au apărut unele cu privire la clasicii

mai sus-citați (Eminescu, Creangă sau Caragiale — n.n.). Aceștia au devenit, într-adevăr, scriitori de circulație vastă, al căror nume nu mai miră pe străini și pe care dicționarele, enciclopediile și Istoriile literare de peste hotare le amintesc. Dar s-ar putea spune același lucru despre Macedonski, Arghezi și Blaga, intrați și ei sub proiector mondial, dar încă atât de puțin traduși și comentați? Cine se îndoieste însă de capacitatea lor de a deveni universali prin concepția ce-i însufleștește și prin arta pe care o minuiesc?» (v. *Aspecte ale universalității*, în revista *Transilvania*, nr. 12/1973).

Rezultă cu limpezime că în arta fiecărei culturi naționale există mari potențialități nevalorificate, că, pentru dobândirea unei universalități meritate, de către un număr tot mai mare de opere și autori, este nevoie de un efort continuu pe planul unei politici culturale adecvate. Dacă în *Race et Histoire*, Claude Lévi-Strauss afirmă că civilizația de mîine nu va putea fi decît o « colecție a culturilor » în cadrul căreia fiecare cultură își va conserva originalitatea, se poate spune cu tot atît temel că civilizația de mîine va fi rezultatul politicii culturale ce se desfășoară astăzi pe plan internațional.

Pentru a-și putea găsi împlinirea în universalitate, valorile culturii fiecărei națiuni trebuie să circule cît mai intens. Căci, o cultură națională — oricare ar fi ea — nu se poate dezvolta în izolare, în afara mișcării de idei pe plan internațional. De-a lungul secolelor, fiecare cultură a primit și a dat altor culturi; fiecare dintre ele s-a dezvoltat și a cunoscut o înflorire mai mare în raport direct cu capacitatea ei de a se sincroniza cu cuceririle cele mai de preț ale gândirii și sensibilității umane de pretutindeni. Iată de ce, participarea cît mai activă la schimbul internațional de valori culturale în general, artistic-literare în special, departe de a fi un fenomen conjunctural, reprezintă o necesitate istorică obiectivă. O necesitate atît din punctul de vedere al culturii naționale cît și din acela al culturii universale. Dialectica acestei necesități este evidentă. Oricît de mare ar fi puterea creatoare a unui popor, el nu poate trăi decît cu prețul unei sărăciri păgubitoare — doar din resursele proprii sale creativități. Pe de altă parte, frumusețea patrimoniului cultural-universal constă tocmai în diversitatea, în multiplicitatea și originalitatea pe care le aduc cu ele culturile naționale. Din această dialectică profundă a generalului și a particularului rezultă necesitatea desfășurării unei politici culturale adecvate care, pe plan intern, să ofere condiții optime de dezvoltare culturii naționale, iar pe plan extern, să asigure — în cadrul unor schimburi reciproce și echitabile — accesul fiecărei culturi naționale, prin ceea ce ea are mai bun, la universalitate. Întrunite aceste împrejurări, cîștigul este al umanității.

ALEXANDRU BALACI

A DA ȘI A PRIMI

Am putut afirma și altădată că orice popor a creat un impresionant tezaur de valori culturale, de opere literare care îi exprimă concepția despre lume și viață; particularitățile psihice dobândite în cursul existenței sale multiple și îi reflectă în profunzimi, necontenitele frământări și lupte impuse de împrejurări adeseori dramatice. Cunoașterea patrimoniului literar al fiecărui popor se înscrie într-un flux continuu de *a da* și *a primi*. Nici o cultură nu-și poate ajunge și salvarea contemporană a omului, pentru a fi îndeplinită, trebuie căutată într-o convergență unitară și o corespondență progresistă, dincolo de dimensiunile ori zonele existențiale și de creație. Misiunea primordială a intelectualilor, a creatorilor literaturii și artelor este de a demonstra că problema fundamentală pentru o mai bună înțelegere între popoare va rămâne totdeauna problema raporturilor culturale reciproce. Totdeauna marii oameni de cultură au exprimat în operele lor realitatea vremurilor al căror martori credincioși au fost și, înțelegând profund funcția intelectuală, au fost alături de masele populare, pe care le-au însuflețit în clipele de răscruce ale vastelor lupte pentru libertate, alături de alte popoare, sub semnul păcii și al colaborării internaționale.

Într-o aspirație implicită spre universalitate, cultura contemporană românească este caracterizată de asimilarea, în mod creator, a tot ce se înscrie mai de preț în spiritualitatea întregii lumi. În același timp, reprezentanții ei, creatorii literaturii și artelor, sînt ferm convinși de valoarea culturii autohtone, de interesul pe care îl poate genera cunoașterea ei aprofundată, concluziile etice, estetice și filozofice încorporate substanței artistice, sonul specific al spiri-

tualității poporului de la Carpați și Dunăre, vibrația și patosul grav al confruntării ideilor, totdeauna caracteristica unei mari culturi deschise într-un dinamic flux. Creatorii artei și literaturii române oglindesc în operele lor *mișcarea* înainte, care schimbă liniile istoriei și vieții individuale. Ei nu cunosc impactul unui complex de literatură *tînără*, captînd, lucid și inspirat, cele mai moderne experimente, înscriindu-se într-o dinamică a artei care este purtată spre consecințele ei interioare cele mai profunde, acolo unde se zămislește neconținut etica depășirii. Există, dominant, sensul solidarității umane ca o replică dată disperării, solitudinii, încarcerării omului, imposibilității de a comunica. Nu, universalismul nu este monopolul marilor literaturi (ar trebui să se definească prin structura calității această noțiune !) iar literatura românească este orientată în dilatarea cuprinderii sale generale, în direcția unei viziuni vast realiste, considerată ca o modalitate estetică care include pozitivă experiență artistică a secolului XX, concizia mijloacelor expresive, cultivarea simbolului și alegoriei. Dar poporul român a creat, în contact strîns cu spațiile mioritice, care îl cuprind, cu condițiile istorice și sociale în care s-a format și dezvoltat un număr impresionant de valori literare care i-au exprimat plenar însușirile dobîndite în cursul dramaticei sale experiențe existențiale. De la basmele și poeziile populare, în care sentimentul libertății și demnității umane este reflectat prin tonalități de o neobișnuită vigoare și robust optimism, trecînd prin paginile cronicarilor, pătrunse de înțelepciune și luciditate, dar nu lipsite de un fierbinte lirism atunci cînd dau glas dragostei de țară, literatura română s-a dezvoltat cucerind noi spații estetice de valoare universală prin meditațiile incandescente ale lui Eminescu, luciditatea atotcuprinzătoare a lui Caragiale, nestematele scăpărînd în mil de focuri argheziene, proza pătrunsă de cea mai adîncă omenie a lui Sadoveanu sau cea de riguroasă obiectivare socială a lui Rebreanu.

Literatura este într-adevăr o parte fundamentală a civilizației umane, cuprinzînd totalitatea operelor artei verbului create de om pentru om. Finalitatea esteticilor trecutului orienta literatura spre desfătare și util — *utile dulci*. Astăzi se înclină mult spre cunoaștere, literatura fiind o operație mentală care se construiește într-o zonă lingvistică anumită, transfigurînd în mijloace expresive, în limbaj stilistic, limba de comunicare și realitatea înconjurătoare, transmițînd un adevăr esențial aparținînd structurilor spirituale ale unui autor determinat de o colectivitate umană.

Oprele literaturii create de aceste « fibre ale sensibilității » și « ecouri sonore » ale contemporaneității, sînt totdeauna deschise interpretării pe care o dă un cititor înseriat pe un arc existențial care nu transcende timpurile și spațiile în centrul cărora au fost create. Dar literatura nu este un joc gratuit, un diletantism verbal care exclude faptul, datul uman. Transfigurarea artei verbului nu este o antiteză a adevărului. În *Weltanschauung*-ul creatorului se exprimă coralitarea contemporanilor săi. Sentimentul individual cristalizat în artă sub impulsul travaliului și al voînței estetice de a se comunica, de a se împărtăși, devine un sentiment universal. Orice text literar echivalează cu o călătorie în zonele îndepărtate ale unei spiritualități necunoscute. Literatura relevă tradiții relevante și caracteristici spirituale ale unui popor evoluind pe anumite curbe economice, sociale, politice, fiind deci expresia unei civilizații naționale. Ideologia materialismului dialectic și istoric plecînd de la *mimesis*, consideră realitatea integrală înscrisă în arla complexă a activității umane, o expresie a istoriei din care nu se poate evada. *Oglindirea* exprimă realitatea și societatea încercînd să sondeze și dincolo de crustele aparențelor pentru a atinge miezul iradiant al ritmurilor existențiale. Literatura exprimă constanțe sau axe cardinale ale activității umane, interpretînd-o în structurile și esențele ei de cristal. O asemenea concepție echivalează literaturile în sfera valorii lor și nu a cantităților.

Există însă un obstacol în calea umanistă a universalității literaturilor, opera literară fiind un produs activ care se înscriază în istorie, determinat însă de închiderea sa lingvistică. Dar traducătorii sînt chemați să distrugă zidurile care se ridică în calea pătrunderii tuturor literaturilor, încercate de spiritualitate fiecărui popor, în circuit universal. Ei trebuie să redea într-o altă limbă o operă literară, să învingă toate diferențele dintre două limbi, spre a transmite conținutul integral al originalului nedespodobit de frumusețile mijloacelor expresive. Conținutul de idei al fiecărei opere se sprîjină pe ansamblul elementelor formei, prezentînd o construcție unitar arhitectonică. Traducătorul trebuie să reconstituie această clădire cu materialul minții, sufletului și talentului său, obligat fiind să sugereze conținutul prin redarea armonioasă a complexității componentelor operei. În felul acesta el crează o operă nouă, într-o altă cultură, cu o structură deosebită, sensibilă înțelegerii poporului său dar păstrîndu-și specificul național și individual.

Puteam să afirmăm și altădată că, în activitatea lor intensă pentru cucerirea celei mai înalte măiestrii artistice, scriitorii trebuie să

cunoască și să-și însușească arta celor mai valoroase opere literare create de geniul altor popoare, perfecționându-și în felul acesta propriile metode de creație, contribuind la îmbogățirea reciprocă a literaturilor, contribuind la dezvoltarea artei în întreaga lume. De oriunde ar fi el, în orice epocă va fi trăit, în orice țară sau literatură va fi fost creat, croul literar, încărcat de frumusețe și de adevăr umanist, ne aparține, este al nostru al tuturor și ni-l transmitem reciproc. Elementul motor al marilor mișcări care au purtat înainte omenirea, a fost cultura, după cum a fost și arca în care s-au păstrat valorile esențiale ale umanității, iar istoria este în realitate suma operelor de cultură pe care popoarele și generațiile și le-au transmis reciproc și succesiv, ca torțele nemuritoare ale lampadoforilor. Traducătorii favorizează cunoașterea și apropierea între culturi, ei ridică înalte punți de legătură între popoarele lumii. Opera tradusă devine parte integrantă a literaturii poporului în limba căruia s-a făcut tălmăcirea, îndeplinind aceeași funcție culturală ca și o operă originală. Traducerea corespunde unor necesități efective ale culturii poporului în limba căruia s-a efectuat și acționează în mod sensibil asupra acestei culturi. În fond traducerea înseamnă apropierea între necunoscut și cunoscut iar traducătorului ca și autorului îi este absolut necesară cunoașterea deplină a realității, capacitatea de a vedea viața, de a o înțelege, de a desprinde trăsăturile esențiale ale timpurilor. Traducerea este o ramură a literaturii naționale, a literaturii limbii în care ea a fost făcută iar traducătorul este un scriitor pe deplin responsabil de fiecare cuvânt scris, răspunzător ca scriitor pentru înțelegerea originalului.

De ani de zile înscrisă în repertoriul internațional al traducerilor editat de UNESCO, *Index Translationum* ca « mare traducătoare », țara noastră consideră că nici o cultură nu se poate realiza printr-o închistare în sine, printr-o închidere în limitele propriilor valori naționale. Iată de ce tipărim anual o mare de titluri de traduceri în tiraje considerabile, iată de ce transmitem prin « ferestrele deschise » mesajele culturii românești pe toate meridianele, convinși că servim grandioasei cauze a omenirii contemporane, echivalentă cu cunoașterea și cu pacea universală.

În acest neîntrerupt flux al spiritualității, România își transmite mesajele sale profund umaniste, înscrind, în ultimii ani, peste trei mii de titluri de cărți reprezentative în peste o sută de limbi străine. Literatura română, reprezentativă pentru întreaga existență a unui popor, conturând luminos sensurile spiritualității sale, pătrunde în comunitatea culturală a lumii, caracterizat de originalitate și de

receptivitate la ideile adevărului și frumuseții. Au fost atinse de cartea românească și zone neexplorate pînă acum și într-adevăr se poate afirma că nu lipsesc din această lungă serie de semnale ale culturii românești transmise pe toate meridianele numele celor mai reprezentativi scriitori, de la clasicii literaturii la prestigioșii creatori contemporani, la tinerii care justifică valoarea mondială a poeziei actuale românești.

Demnă de a fi subliniată este o altă activitate importantă în aria cunoașterii spiritualității românești. Este vorba de învățămîntul limbii române, de aprofundarea de către străini a cunoașterii acestui miracol de unitate lingvistică, cu o evoluție atît de interesantă din punctul de vedere al filologiei romanice. Există zeci și zeci de instituții universitare, în lumea întreagă, în care se studiază limba română, există cincisprezece mii de străini aflați la desăvîrșirea studiilor în țara noastră și care învață implicit în limba română. Există institute de cultură românească la Roma și New York, cu finalitatea de a prezenta în aceste mari metropole efervescența creatoare a culturii românești. Se prevede deschiderea altor asemenea centre în alte mari capitale ale lumii. Nu trebuie să se întîrzie deschiderea unor asemenea ambasade ale spiritualității românești la Paris, München, Praga, Sofia și Budapesta, iar cele existente trebuie reactivate pentru a redeveni focare vii ale iradierii artei și literaturii românești în lumea contemporană. Zecile de lectorate de limba română de pe toate continentele trebuie să aibă în fruntea lor tot atîția mesageri ai spiritualității românești, apți să predea nu numai elementele limbii române, ci să fie exponenții integrali ai unei culturi puternice, pe al cărui milenar trunchi tradițional se altoiesc mlădițele modernității, ale celor mai noi date și experimente. Uniunile de creație, la rîndul lor, trebuie să-și intensifice activitatea de difuzare a valorilor adevărate ale literaturii și artei. Nu trebuie să fie întreruptă participarea activă la marile expoziții, la târgurile internaționale de carte, dar mai ales viul contact între creatorii valorilor spirituale și difuzorii lor peste hotare. Trebuie să invitați tot mai mulți editori din străinătate, tot mai mulți traducători, cărora trebuie să li se pună la dispoziție toate instrumentele de aprofundare a cunoașterii limbii și literaturii române. Să fie reluată tradiția întîlnirilor anuale cu traducătorii și să se caute, prin mijloace adecvate, recunoașterea meritelor lor. Să fie înființate premii speciale pentru asemenea intermediari ai difuzării culturii românești. Revistele românești (și în primul rînd *Secolul 20*) să-și dezvolte spațiul de prezentare a literaturii române în limbi străine.

(Ar putea să fie incluse aici și paginile unor periodice ca *Revue Roumaine*, *Cahiers*, *Analele Universității*, *Memoriile Academiei* etc.) Să existe un organism coordonator al *Romanisticii*, a cărei arie să cuprindă tot ceea ce este relativ la cunoașterea și difuzarea limbii și culturii românești. Ar putea fi astfel cunoscute și orientate omogen eforturile disparate ale diferitelor instituții și departamente.

Există atâtea căi care n-au fost încă deschise, dar care vor trebui să fie străbătute, și nu cu pași înceți, pentru a contribui la cunoașterea și difuzarea culturii românești, demnă într-adevăr de a se înscrise, luminos, în cercul universal al celor mai înalte valori ale spiritualității umane.

AUGUSTIN BUZURA

NECESITĂȚI ȘI MIJLOACE

În ciuda previziunilor optimiste cu care ne-a plăcut să ne amăgim atita vreme, acum cînd mileniul se sfîrșește, oamenii continuă să fie despărțiți nu numai de frontiere și ideologii majore sau minore, ci și de capriciile neofeudalilor proliferați alarmant — mai mulți feudali ca în feudalism și mult mai periculoși, datorită forței și mijloacelor de care dispun! — a diverselor secte obscure, intolerante și primitive, iubitoare de cacialma și teroare; cu toate marile performanțe ale gîndirii, un îmens număr de oameni sînt mai aproape de peșteri decît de Lună. Aplicația evidentă spre forță, spre irațional, accentul pus pe instincte, nesiguranța și deruta stîrnite de aceste bizare și perseverente secte au dus la subrezirea civilizației, la deplasarea accentelor, dar și la crearea unei conștiințe comune: indiferent de culoare, credință sau meridian, aparținînd unei mari forțe sau unuia popor tînăr, abia ieșit la lumină, oamenii au fost obligați să descopere că au aceeași soartă, aceiași dușmani și aceeași speranță; moartea atomică, bacteriologică sau chimică, moartea psihică datorată trimișilor peșterii, îi amenință deopotrivă, agentul « ciumei » nu moare și nici nu dispare vreodată și, cum avertiza Camus, « poate să vină o zi cînd, spre nenorocirea și învățătura oamenilor, ciurma își va trezi șobolanii și-i va trimite să moară într-o cetate fericită ».

Deși absentă din locurile unde se iau decizii, neglijată sau ignorată, literatura autentică, vie, adică aceea care refuză să fie o anexă a diverselor secte, vector al unor idei greu digerabile, depășite, sclerozate sau a unor practici inspirate de epocile de început ale omenirii, continuă să caute cu înfrigurare căi noi, punți reale între oameni, modalități de a le exprima sufletul, strigătul, nevoia de a nu fi izolați.

speranța, pentru că viitorul nu poate fi o afacere a citorva suverani, și nu poate fi edificat de ființe modelate după diverse imaginații mediocre sau bolnave. Literatura contribuie substanțial la cunoașterea dintre oameni, la stabilirea unor relații de încredere și respect; efectele ei asupra conștiințelor sînt mult mai durabile decît se crede; oștile Elisabetei, contemporana lui Shakespeare, n-ar fi cucerit niciodată spațiile asupra cărora blîndul și înțeleptul Hamlet a pus definitiv stăpînire; Dostoievski și Tolstoi au rămas pînă astăzi în teritoriile din care bravli soldați ai lui Suvorov s-au retras.

Marile valori se pot naște oriunde, apariția lor nu depinde de întinderea unei țări sau de numărul locuitorilor ei; ele apar după legi neștiute, dar se dezvoltă și înfloresc numai într-un climat cores-punzător, dăruit cu libertate, toleranță și respect pentru muncă, acolo unde guvernează cu adevărat spiritul de răspundere pentru destinele colectivității respective. Fiecare popor are ceva de spus jumii, iar culturile tinere, culturile popoarelor mai mici care au avut de înfruntat teroarea, frica, înjosirea, care au învățat atît de dureros dificilul alfabet al libertății și demnității, pot aduce nota de prospețime și vigoare, părți din noul căutat și așteptat de oamenii de pretutindeni, energia morală necesară unor asemenea momente de generală penurie. De fapt aceasta este marea lor șansă, cea mai rapidă și mai durabilă posibilitate de a se afirma, de a se face respectate. Și — e bine să repetăm acest adevăr — șansa aceasta nu poate fi fructificată fără o autentică libertate de creație, jumătățile de măsură oferind drum liber doar mediocrității, talentelor mici, singurele care se pot realiza, împlini în aer rarefiat. « Există o tulburătoare relație între mediocritate și teroare, observa Lucian Raicu în excelențele sale *Refecții asupra spiritului creator*. Tiranliile vor o artă cuminte, o literatură așa zicînd sănătoasă. Imaginația e subversivă pentru ele; și este ! Trebuie să o recunoaștem, motivul de suspiciune și impulsul de ură împotriva ei ca și împotriva a tot ce reprezintă personalitate, unicitate, excepție genială, sînt perfect întemeiate. Guvernările de acest tip vor să controleze totul, dar Imaginația și geniul, scăpînd oricărui control bizuit pe un criteriu al « corectitudinii », al « conformării » la ceva dat, inspiră cea mai crudă neîncredere.

Arta mediocră, literatura banală sînt nu numai mediocre și banale, ele ascund ceva, un substrat abisal, o « intenție » înfricoșătoare, un gînd de pustiire și moarte. Îmi amintesc, cu teamă și repulsie, de pasiunea lui Hitler pentru tablourile « cuvîncioase ». Cumînțenia de fond, banalitatea, sănătatea strigată ostentativ, cultura « decul-turalizată » au dus și duc la decăderea spiritualității în general, la

crearea unei imagini false, greu de șters, despre întreaga colectivitate; un preț incalculabil, plătit cu moarte, mai ales psihică.

Valéry era de părere că adevărații dușmani ai cărților ar fi apa, focul și propriul conținut. S-a invocat nu o dată « imperialismul » marilor literaturi drept principala piedică în calea afirmării culturilor mai tinere. Este adevărat, țările puternice dispun de mijloace propagandistice foarte bine puse la punct, au o mare forță de atracție, un prestigiu consolidat etc., se curtează și se concurează între ele, fac totul pentru a nu-și pierde locul cucerit în conștiințe: este de asemenea adevărat că traduc foarte puțin din țările mai mici, fenomenele culturale de acolo fiind în general cercetate superficial, nu totdeauna de specialiști sau din unghi strict literar. Dar faptul că țări cu limbi cu o circulație mult mai redusă decât a noastră sau ca a noastră — Suedia, Norvegia, Cehoslovacia, Ungaria, Danemarca, Olanda, Iugoslavia, Grecia etc. — au valori demult impuse în conștiința universală șubrezez mult afirmația; faptul că ultimul laureat al premiului Nobel este grec, face inutile comentariile, obligându-ne să întârziem mai mult asupra ultimului « dușman » pomenit de Valéry: conținutul; el este proba de foc, piatra de încercare, cheia succesului sau a eșecului. O literatură care se vrea de interes universal trebuie să exprime cu maximă obiectivitate întrebările, neliniștile, durerile colectivității din care s-a ivit; ea trebuie să răscolească, să conteste, să impune, să devină expresia căutării chinuitoare, pasionante, lucide a adevărului. Shakespeare n-a ridicat istoria Angliei pe un piedestal de roze, deoarece istoria se scria cu sabia, satirul, sticla cu otravă; opera lui conține mai numeroase crime decât un buletin de specialitate și multe, foarte multe crime regale; dar cu toate că Anglia se afla într-o violentă competiție pentru supremație cu Spania, Elisabeta, « regina fecioară », nu i-a cerut marelui Will să-și prezinte țara într-o lumină mai blândă, mai atrăgătoare, și nici măcar pe stăpînii ei temporari: mai mult, cu toată zgîrcenia ei, nu și-a retras subvențiile, nu l-a trimis mai departe de tron, în Indii sau aiurea; adevărul, cît ar fi de bine păzit, se află oricum; o știau plin și bufonii. Nici Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Faulkner, Steinbeck, Thomas Mann, Musil etc., n-au fost îngăduitori; ei și-au iubit semenii lor cu durere, sancționîndu-le slăbiciunile, viciile, căderile, inerțiile, răscolindu-le neîntreupt flința lăuntrică, menținîndu-le trează conștiința, păzindu-l astfel de un destin minor, de trista obscuritate a planului secund. Drumul spre universalitate trece obligatoriu prin acest punct de triaj: conținutul, care, evident, nu poate fi despărțit o clipă de adevăr. Nici o literatură mare, nici un scriitor

adevărat n-a ieșit în față cu « particularitățile », nu s-a ascuns după cuvinte, n-a învelit realitatea în peltea de roze, n-a transformat visele în realitate și nu s-a retras din fața marilor confruntări de idei sub pretextul că ar fi « altfel », că « pe noi nu ne privește, noi avem specificul nostru », nu s-a izolat. Oamenii de pretutindeni au, în esență, cam aceleași suferințe și aspirații, încît cei ce evită dialogul, se izolează sau deviază laș pe comodul drum al « particularităților », cel ce se refugiază în trecut sau în viitor, ori se amăgesc că fac excepție de la destinul comun al omenirii, pierd pasul, nu interesează. Firește, universalismul nu exclude specificul fiecărui popor, exclude însă cu energie tradiționalismul minor, provincialismul, regionalismul etc. pășunismul, viziunea « estetică » adormită în epocile de început ale culturii. Paradoxal, deși literatura noastră se găsește în epoca maturității sale depline, cu toate că are cîteva valori de necontestat care și-ar găsi un loc de seamă în orice cultură importantă, cărțile marilor noștri scriitori nu sînt cunoscute așa cum ar merita. Să facem oare excepție de la regulă? Nu cred. Sînt tentat însă să mă întreb dacă noi înșine ne cunoaștem cu adevărat valorile autentice? Și nu mă refer — deși ar fi momentul să începem odată și această discuție — la marile noastre valori din afara hotarelor geografice, dar nu și spirituale, ale țării, ca Mircea Ellade, Emil Cioran sau Eugen Ionescu etc., ci la cele din imediata noastră apropiere. Sînt ele separate de « valorile » de conjunctură, de cei ajunși în față din motive extraliterare, de exponenții tradiționalismului minor, ai lumpenculturii, epigonii cu statut de inovatori? Am senzația că literatura adevărată își trăiește viața după un fel de perdea, este umbră încă de niște decoruri ce amintesc de cele ale generalului Potemkin. Și aceasta se datorește mentalității balcanice, profund păgubitoare, anticulturală, în care neseriozitatea, lipsa de orizont, egoismul primar, alergiile la inteligență își dau mîna, obligîndu-te să-ți amintești de sceptica observație a lui Caragiale: « Sîntem cum am fost și teamă mi-e ca nu cumva tot așa să și rămînem ». Sigur, problema este extrem de complexă și o cercetare sociologică a momentului cultural, mai necesară ca oricînd, ar scoate la lumină o sumedenie de date absolut utile celor ce vor cu adevărat binele culturii românești, în afirmarea ei peste hotare. Pînă atunci însă este obligatoriu să ne întrebăm dacă toate publicațiile culturale, în puștul spațiu de care dispun, se ocupă de ceea ce este semnificativ în cultura noastră? Informarea cea mai rapidă, pulsul unei culturi se ia din reviste; or, un iubitor al României care ar dori să vadă ce ne preocupă, ce gîndim, cu cine vrem să ne batem, ce dorim să im-

punem etc. ar ajunge la concluzii pe care este inutil să le mai pomenesc. Sigur este că nu puține pagini din acest veritabil paradis al veleitarilor i-ar aminti de *La pensée sauvage* a lui Claude Lévi-Strauss. Nici urmă de controverse, de schimburi de idei, o liniște ca într-o sferă de sticlă; legendarele figuri istorice se ocupă cu futurologia, iar futurologii de azi nu reușesc să spună cât la sută sîntem daci și cât romani. Adevărata literatură, cea care va depune mărturie despre epoca noastră în fața ochiului sever și neiertător al viitorimii, se găsește în imediata vecinătate al acestui *No man's land*, dar e greu de crezut că ipoteticii cercetători au răbdarea și spiritul detectiv necesar pentru a o descoperi. Fără traducerea, la noi în primul rînd, a principalelor cărți bune, fără biblioteci și librării românești în principalele capitale ale lumii, fără asocierea la mari case de editură străine, fără relații directe între scriitorii români și editorii străini, fără participarea consecventă, și nu numai fizică, la numeroasele colocvii și întîlniri literare de aiurea, așa cum fac vecinii noștri, fără organizarea altora, în țară, e greu de crezut că vom reuși să ne impunem. După cum, fără o largă deschidere către alte culturi, fără un schimb viu, permanent de idei, e inutil să sperăm în realizări viitoare pe măsura talentelor atît de numeroase pe care le generează mereu poporul nostru. Fiecare carte apare într-un context istoric dat și, pe lîngă cele permanent valabile, ea răspunde și unor întrebări ale momentului; de aceea, cărțile trebuiesc impuse la timp, imediat ce apar, așa cum — iertată fie-mi comparația — se caută impunerea valorilor materiale prin care, în paranteză fie spus, nu ne prea deosebim de alte popoare; mașinile, cimentul sau mai știu eu ce, nu sînt adevărații mesageri ai originalității noastre naționale.

Dar nu este suficient să ne recunoaștem lipsurile, a sosit momentul să trecem în sfîrșit la fapte. De dragul viitorului care ne preocupă atît de mult. Adepții izolării, al reîntoarcerii la literatura orală, cel, nu puțin, pentru care hîrtia scrisă este mai puțin valoroasă decît cea nescrisă, nu pot fi suspectați de dragoste față de cei ce ne vor urma. Mircea Malița, într-unul din substanțialele sale eseuri, spunea că « din motivele cele mai practice, ținînd de interesele de existență materială și în interesul randamentului economic al funcționării societății, cultura trebuie să se dezvolte în viitor, pe măsura nevoilor crescînde de comunicare între oameni. Fără cultură societatea nu ar fi putut să se formeze, fără foarte multă cultură nu poate să supraviețuiască ». Extraordinar de simpu, de firesc. Oare în acest dramatic sfîrșit de veac sîntem în stare să înțelegem numai lucruri foarte complicate?

PRIETENI AI ROMÂNIEI

...este mult de făcut, și înainte de toate din partea Românilor înșiși, pînă-ce studiul limbei române să poată lua un avînt tot așa de mare, ca al celorlalte limbi romanice. Poporul român în vremea cea mai nouă a căutat cu succes să-și însușească aceea ce împrejurările vitrege i-au refuzat în vremile trecute; ne putem, deci, aștepta, că și cu privire la giuvaerul cel mai scump ce-l are, limba, va repara cele întrelăsate. Dacă se va face aceasta, atunci învățații români desigur nu vor avea să se plîngă, că din partea învățaților străini nu se întîmpină cu acel interes și cu băgarea de seamă, ce o merită, lucrările lor, inspirate de un spirit patriotic și într-aceeași vreme curat științific.

J. U. JARNÍK

(Din *Asupra înseamnă* studiul limbii române, conferință ținută în toamna anului 1878 de Dr. J.U. Jarník, docent de filologie romanică la Universitatea din Viena)

JAN URBAN JARNÍK

Căutînd, încercînd să identificăm și să promovăm modalitățile unui dialog cultural cît mai eficient, căile de a face mai bine cunoscute în lume valorile noastre literare și artistice contemporane, este firesc să actualizăm acele experiențe ale trecutului — stimulatoare pentru eforturile noastre de azi —, care vin să probeze constanța interesului stîrnit de creațiile spiritului românesc, existența unui șir prestigios de personalități din diverse țări gata să-și dedice o însemnată parte a activității lor studiului și interpretării specificului și originalității poporului dintre Dunăre și Carpați. Încă din faza fundamentării culturii române moderne, pe vremea generației pașoptiste, aceasta izbutise să se impună atenției Europei și să cîștige pentru cauza noastră prieteni devotați, activi. Numele unui Edgar Quinet rămîne definitiv legat de momentul redescoperirii noastre naționale. Nu-l vom uita pe Mazzini, nici pe Ubicini. Ascensiunea rapidă, conectarea la circuitul marilor curente de gîndire prîn afirmarea unui potențial propriu fertil, concretizat în creații de maturitate clasică, a mărit numărul celor interesați să ne cunoască și să își sprijine pe o atare noastră promovarea în domeniul specialității lor. Este cazul mai multor filologi romaniști din a doua jumătate a secolului trecut.

Deunăzi, în numărul dedicat Danemarcei (222—223—224) am insistat asupra lui Kristoffer Nyrop, cu documente inedite, am pomenit pe Sanfeld Jensen și pe Viggo Bröndal. Propunem acum un popas, îmbogățit iarăși cu noi date de arhivă, asupra romanistului ceh Jan Urban Jarník. A fost și el, ca și Nyrop, discipolul marelui Gaston Paris, la catedra căruia limba română s-a aflat la loc de cinste. Ca și danezul, chiar mai înaintea sa, a parcurs zone întinse ale țării noastre, s-a întîlnit cu oameni de seamă ai ei, s-a bucurat — întocmai lui Nyrop — de atenția și afecțiunea lui Titu Maiorescu. În jurnalul său din perioada mai 1879, mentorul Junimii specifica anume: « Și profesorul Jan Urban Jarník din Viena e mereu la noi ». («Însemnări zilnice», p. 324). Contactele stabilite îl duc spre trainice prietenii, cum ar fi cea cu Slavici, dezvoltată de corespondența cunoscută din colecția Documentelor Toroușiu. Întînderea relațiilor sale românești sînt puse în evidență convingător odată cu publicarea amplului volum de *Correspondență* îngrijit de Tralan

Ionescu-Nișcov, apărut recent în colecția de « Documente literare » a Editurii Minerva. Registrul celor cărora se adresează filologul praghez include nume prestigioase ale culturii noastre, de la Titu Maiorescu, I.L. Caragiale, B.P. Hașdeu, pînă la Ibrăileanu, Iorga, Xenopol. Un volum următor al revelațiilor de arhivă, grupate acum pentru întâia oară laolaltă, cu sîrguință și rigoare, de Traian Ionescu-Nișcov — autor și al selecției de texte aici prezentate — va întregi tabloul, dezvăluind o impunătoare suită de scrisori primite de la reprezentanți de frunte ai culturii noastre. Audiența aceasta este, firesc, consecința bogatei activități desfășurate de Jan Urban Jarník pe tărîmul răspîndirii valorilor limbii și creației literare românești. Din colaborarea cu Andrei Bărseanu avea să iasă prețiosul volum de poezii populare publicat împreună la 1885 —, anul în care și Nyrop își publica la Copenhaga « mozaicul » impresiilor de călătorie din România. Cînd, mai tîrziu, Jarník le va tipări pe ale sale, vor ieși la iveală alte similitudini și paralelisme de comportament între cei doi peregrini veniți din locuri diferite, dar conduși de aceeași dorință de a ne învăța limba și de a se apropia de ceea ce avem mai particular. Prin meritele lor au ajuns împreună să facă parte, ca membri onorifici, din cel mai înalt for cultural, Academia Română. Mai vîrstnic decît Nyrop cu zece ani, ne-a și părăsit mai devreme, la începutul lui 1923. Învățătul Vasile Bogrea a exprimat atunci sentimentul unanim al devoțiunii neclintite față de memoria sa : « . . . din eroicele și îndepărtatele vremuri, în care ne zbuciumam în războiul pentru neatințare, pînă la ceasul suprem al izbîndirii visului nostru național, bucuriile, ca și durerile noastre, au fost și ale lui. De aceea, atunci cînd veteranul dascăl de la Universitatea cehă din Praga, slobodă acum și stăpînă pe destinele ei, venea, sînt cîțiva ani, în România întregită, ca sol al nației sale libere, spre a vorbi de tot ce ne-a legat și ne leagă laolaltă, a fost, în tot sufletul nostru, o înduioșată tresărire de recunoștință . . . Romaniiști sau filologii sădea pot regreta în el pe autorul prețiosului indice la *Dicționarul etimologic* al lui Diez și pe autorul unor interesante cercetări relative la limba albaneză: noi plîngem în Jan Urban Jarník un scump prieten de o viață ».

Secolul 20

CORRESPONDENȚĂ

TITU MAIORESCU

A. LAMBRIOR

A.D. XENOPOL

către

JARNÍK

București, 4/16 octombrie 1877

Mult stimat domn*,

Prin Dr. Gaster am cunoscut acum lucrarea Dvs. «*Sprachliche aus rumänischen Volksmärchen*» (cu privire la limba basmelor populare române). Este o lucrare solidă, bine încheiată și de-o eleganță pregnantă, încît eu ca român, pe care dezvoltarea limbii sale îl interesează deosebit de mult, nu mă pot abține de a vă exprima cele mai călduroase mulțumiri.

În revista «*Convorbiri*»¹ va apare cît de curînd o recenzie ceva mai amplă decît notița insuficientă (apărută) în numărul 6 din «*Albina Carpaților*».²

Deoarece Dvs. citați destul de des «*Convorbirile*», presupun că numele meu vă este cunoscut și sper că nu vă veți supăra dacă în cele ce urmează, voi releva unele inexactități fără importanță din lucrarea Dvs. Vi le spun tocmai Dvs. fără grijă, pentru că însăși lucrarea Dvs. dovedește un spirit dornic de precizie și de adevăr.

Pag. 11 «*mûde*» (obosit). «*Mi-a trecut ciolan prin ciolan*» este un citat bun, dar «*ostenit ca vai de el*» nu prea, deoarece nu este o explicație (denumire) specială pentru cuvîntul *mûde* (obosit), ci o expresie uzuală (generală) pentru jalnic. Spre ex. «*l-a bătut ca vai de el*»³ = l-a bătut într-un mod jalnic. «*Era singur și părăsit ca vai de el*» = era singur și părăsit că și D-zeu se îndura de milă. Îmi pun întrebarea dacă s-ar putea folosi într-o culegere de germană asemănătoare expresia populară «*li plîngeai de milă*» în rubrica «*părăsit*»? Cred că nu prea.

* Originalul acestei scrisori este în limba germană; traducerea de Tr. Ionescu — Nișcov.

¹ E vorba de *Convorbiri literare*.

² «*Albina Carpaților*», revistă săptămînală care a apărut la Sibiu, începînd de la 18.VIII.1877, sub redacția lui I.Al. Lăpădat din Brașov. Cu Nr. 40 din 1878 își încetează apariția din cauza morții lui Lăpădat. Reapare în oct. 1879 și «*din motive particulare*» își încetează definitiv apariția la 20 sept. 1880.

³ er hat ihn jämmerlich durchgeprügelt.

Pag. 12 sus: «pare că era făcută de zahăr» nu este prea corect tradus cu *es scheint dass (părea că)*. Dar expresia «pare că» sau «parcă», cu însemnătatea verbului «pare» = *scheinen* (a părea), a dispărut complet din conștiința uzuală (uz) iar locușinea nu înseamnă în germană nici mai mult, nici mai puțin decât *als ob* = ca și cum (cum de altfel și Dvs. traduceți foarte corect la pag. 14 și a.). Astfel noi spunem «mergi parcă ești orb» = *Du gehst als ob du blind wärst*; iar redarea în limba germană: după cum mergi se pare că ești orb nu ar fi o redare prea corectă a ceea ce se petrece în gândirea românească la pronunțarea acelei fraze. Deci exemplul citat de la pag. 12 ar fi: ca și cum ar fi făcută din zahăr. Iar la pag. 14: îmi este ca și cum iar nu: mi se pare că.

Pag. 13 a se teme — *fürchten*. «Îi sărise inima de frică», *es hüpfte ihm das Herz vor Schrecken*. «Frică» înseamnă teamă, iar *Schrecken* «spaimă». Nici cuvântul «hüpfte» (a sălta) nu mi se pare potrivit, noi spunem «a sălta» și îl folosim ca și în germană numai pentru exprimarea bucuriei: «fi saltă inima de bucurie». «Sărise» (*plusquamperf*) înseamnă: «sărise din el de frică».

Pag. 14: «drag ca ochii din cap» înseamnă *lieb wie* . . . deoarece pentru cuvântul *theuer* și noi folosim «scump».

Pag. 15. *Nichts werden* (nu se face): «Însurătoarea rămîne baltă». În dialect *berlinez* s-ar spune: *die Heirath ist Essig geworden* (căsătoria a devenit oțet) dar nu «Bleibt ein Sumpf» expresie complet incorectă, deoarece «Sumpf» (sau *Wassertümpel*) nu înseamnă baltă, ci «lac» sau «băitoacă». În cazul acesta expresia este nimerită la pag. 21, la rubrica *nominativelor duble sau acuzativelor*.

Pag. 16. *schreiten* — a umbla. «Pe cînd umbla tăind cîinilor frunză» n-are nimic cu verbul a umbla. (O expresie asemănătoare ca la pag. 11 *müde* = obosit). «Taie cîinilor frunză» înseamnă a nu face nimic, a se ține de fleacuri și n-are nimic cu verbul a umbla. Se spune spre ex.: «Ce face la București? Taie cîinilor frunză» = (în germană) *Ce face la București? Nimic bun, pierde timp*.

Pag. 17. «Ei las, că-ți găseș eu acuș leacul». «Acuș» nu înseamnă acum ci în curînd.

Pag. 19. «De unde sare iepurele» nu înseamnă ce se poate întîmpla, ci de unde poate veni surpriza, deci toată fraza ar însemna: poți să știi de unde vine surpriza! Persoana a doua («știi») este folosită în română în loc de expresie germană «man» și de cea franceză «on». Deci pe aceeași pag. 17 și imediat după: «mai știi păcatul» nu înseamnă aceasta (ar trebui să fie «știe», persoana a 3-a), ci «poți cunoaște (cunoști tu) oare păcatul = îl poți prevedea?»

Pag. 22: «Am pățit-o bună» = *ich bin gut reingefallen* (bine am căzut înăuntru). «Din fir pîndă în ață» = *vom Faden bis zum Zwirn*.

Pag. 22. «Cu mînici largi» = . . . *weit* înseamnă larg și *breit* lat.

Dar precum am spus, aceste inexactități sînt minime și nu pot micșora meritul acestui deosebit tratat. Este un lucru demn de mirare cum un străin a reușit să aibă o

înțelegere atât de pătrunzătoare pentru subtilitățile unei limbi atât de inaccesibile încă ca limbă literară.

Ceea ce spuneți Dvs. în introducere despre necesitatea unei dezvoltări mai populare și mai naturale a limbii române este o dorință foarte adevărată pe care și-au exprimat-o mulți dintre noi. Răsunetul acestor idei îl veți găsi în « Critici »¹ pe care îmi permit a vi le trimite sub banderolă. În timpul ministeriatului meu (1874—1876)² am întreprins ceva în direcția aceasta prin cărțile de școală ; începusem și niște tratative cu Cihac pentru preluarea catedrei de limbă romanice de la universitatea din Iași. Din păcate, după retragerea mea multe măsuri bune s-au distrus și acum ne-a mai venit și acest război nenorocit pe cap³. Dar « amânarea » nu înseamnă « renunțare ».

Acum să-mi permiteți, în încheiere, să vă deranjez cu o mare rugămintă: să dați bancnota alăturată unui librar, care să-mi poată trimite sub banderolă 2 exemplare ale tratatului Dvs.⁴ și 1 exemplar din lucrarea lui Julius Jung « Anfänge der Rumänen » — Începuturile românilor (extras după « Zeitschrift für die österreichische Gymnasien, Jahrg. XXVII, Wien. Druck von Carl Gerold, Sohn, 1876 »)⁵.

Mi-a fost imposibil să-mi procur aceste 2 tratate de aici pe calea librăriilor și mi-a rămas doar calea unei amabile mijlociri.

Bineînțeles că vă stau oricând la dispoziție pentru a vă procura materiale literare sau alte lucruri din România.

Vă rog să primiți, stimate domn, expresia celei mai distinse stime.

T. MAIORESCU

Scrisoarea a fost publicată și de Jarník în contextul articolului său « Un răvaș », însă fără observațiile lui Maiorescu (« Ion Creangă », III (1910), 5, p. 131).

1883 aprilie 7

Prea stimată domnule,

Nu vă pot descrie câtă plăcere mi-a făcut scrisoarea D-voastră; mai întâi pentru că mă onorați scriindu-mi și al doilea pentru că-mi scrieți în limba română. Vă mărturisesc, știam că vă ocupați cu limbile romanice și că ați fost prin București câteva zile; dar drept să vă spun nu credeam să știți așa de bine românește. Surpriza mea a fost mare și însoțită de o nespusă bucurie, căci mi-am zis, dacă un romanist, profesor de limbile

¹ Vezi T. Maiorescu, Critice, București, 1874.

² Titu Maiorescu a fost ministrul Instrucțiunii publice, între 1874—1876, în cabinetul Lascăr Catargiu.

³ Maiorescu se referă la războiul româno-ruso-turc din 1877—1878.

⁴ Adică din lucrarea lui Jarník « Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen »...

⁵ Veches noastră istoriografie a cunoscut la timp această publicație, prin care Jung a luat poziție împotriva tezelor lui Roesler privitoare la originea și formarea poporului român. În adevăr, lucrarea a apărut în « Zeitschrift die österreichischen Gymnasien », Wien, XXVII, Bd. 1876, p. 1—19, f. 81—111 și 321—342.

⁶ Drept adresă este suficientă simpla indicare a numelui meu și — București.

romanice, știe așa de bine limba română, desigur că nu va neglija-o nici în cursul său, nici în lucrările sale. După cum vedeți, cartea mea a apărut de acum un an, însă eu n-am putut să v-o trimit, decât deabia acum, din pricină că nu v-am știut adresa. Aflarea adresei D-voastră a fost o ocazie măgulitoare pentru mine: câteva jurnale românești din Capitală au reprodus în scurtare discursul rostit de D-voastră ca introducere la cursul de filologie romanică, ce ați deschis la Universitatea din Praga. În acel discurs vorbiți cu multă bunăvoință și de slabele mele lucrări pe câmpul filologiei românești. Vă mulțumesc din suflet și vă rămân dator.

Primesc cu multă plăcere și onoare propunerea D-voastră de a intra în o corespondență mai deasă.

În introducerea cărții mele¹ susțin că a existat în limba română o declinație cu două cazuri. Pentru aceasta însă nu am probe directe, căci după cum știți texturile noastre românești nu trec peste începutul veacului al 16-lea. Alături de această noutate mai grea de susținut pe câmpul filologiei române, mai am în introducere multe observații originale, pe care acum le-am publicat pentru întâia oară. Așa fiind lucrurile, aș îndrăzni să propun ca obiect al corespondenței noastre viitoare, observațiile ce vi se vor naște din citirea introducerii mele. Putem să lăsăm acestea pentru mai târziu, dacă acum sînteți prea ocupat. Eu încă sînt în convalescență după o lungă și grea boală.

Primiți, vă rog, salutările mele cele mai sincere.

Al D-voastră devotat
A. LAMBRIOR

BCS. Mss. 14626, J. 28 L.

Iași în 17/30 octombrie 1911

Iubite domnule Jarník,

Nu știu dacă nu voi intra în vreun bucluc cu d-ta de la modul cum ți-am ortografiat numele. Dar îmi vei spune, ai sub semnătura mea în scrisoare; nu ai decât să-i mănții scrisul. Așa ar fi dacă soția mea nu mi-ar fi luat scrisoarea d-tale de pe biroul meu, spunînd că și acea scrisoare, nu numai aceea trimisă ei îndeosebi — este tot a ei, întrucît pomenești în ea de dînsa. Dar vei spune: bine, n-ai decât să ceri scrisoarea d-tale de la soția d-tale să vezi cum îmi ortografiez eu numele, așa ar fi d-le Jarník; dar vezi d-ta soția mea în acest moment cînd m-am apucat așa dar năstrușnic la scris. d-tale, ar fi acasă, dar nu e, prin urmare, de unde vrei să știu eu cum să-ți ortografiez numele. Mă vei certa sau nu, e treaba d-tale. Numai atîta te rog să nu mă cerți greu pe românește.

¹ Lambrior se referă la *Carte de citire* (bucăți scrise cu litere chirilice în deosebite veacuri) cu o introducere asupra limbii române, Iași, 1882.

Mult mai vorbim de d-ta: rar om a lăsat o așa de bună și de plăcută întipărire ca d-ta. Lucrul se explică nu numai din cunoașterea d-tale atât de desăvârșită a limbii românești, dar și din felul d-tale de a fi, curat la suflet și cu inima pe față.

Cu d-ta îi vine greu celui cu care vîi în atingere să-și ascundă caracterul, să apară altul decît e; așa că prezența d-tale singură în o societate moralizează. Nu știu dacă ți-ai dat vreodată sama de această putere covîrșitoare de a dezbrăca oamenii de aparența lor, de a le lua masca de pe obraz și a-i sili pentru un moment măcar să fie ei înșiși. Căci lumea dacă e ipocrită, aceasta se întîmplă mai ales fiindcă este oarecum o alcătuire tăcută între acei ce o alcătuiesc ca să fie cu toții ipocriți, ca nici unul să nu-și dea pe față cuprinsul sufletului său.

De îndată ce unul o face, pe toți îi cuprinde o rușine grozavă și totodată un dor sălbatic de a lepăda odată pielea străină în care s-au îmbrăcat și a despărușa adevăratul dobitoc ce acoperea. Iată pentru ce ai făcut în societatea noastră un efect așa de covîrșitor.

Cînd ai vorbit la banchetul cu mămăligă și plăcinte cu poalele în brîu, minuncta cuvîntare în care ai arătat originea d-tale atât de modeste și cum ai ajuns prin voință, jertfe și răbdare la ceea ce ești: unul din fruntașii filologiei moderne, cîți oare nu s-au simțit rușinați înăuntrul lor care, fii de țărani, de meseriași, de neguțătorasi, caută să-și ascundă neamul din care se trag, pentru a-și crea origina parcă în împărați bizantini.

Si pentru ce destăinuiești d-ta începuturile așa de umilite ale carierei d-tale? Pentru a putea trage din ea învățătura morală că prin muncă și răbdare talentul trebuie să străbată. Prin aceasta însă ai arătat totodată ce trebuie pentru ca omul să izbutească în viață, să fie...¹ sau scînteia care să poată aprinde lumina gîndului. Frumoașă și înaltă învățătură, or pe ce parte o vei întoarce!

De aceea să nu te miri de puternica amintire ce ai lăsat în mijlocul nostru și să dea dumnezeu să te mai vedem și încă altă dată înviorîndu-ne...² și fermecătoarea d-tale personalitate.

Cu salutăările cele mai...³ și sărutări de mîini cucoanei d-tale. Soția mea îți va scrie în curînd.

A. XENOPOL

¹, ², ³. (izbîli) în original.

Am pierdut la Praga un vechi și bun prieten în profesorul ceh J. Urban Jarník. Academia Română, de care era legat de mult ca membru corespondent, va fi făcut ce trebuie ca să arate conaționalilor săi, aliații și prietenii noștri, că simțim în adevăr valoarea celui dispărut și că avem înaintea tot folosul, pe care ni l-a adus opera și propaganda lui. Scurte notițe i-au relevat în presă meritele. Cred însă că în acest mare ziar popular trebuie să se revină asupra lor.

Pe vremea când la Blaj canonicul Moldovan, Dacul mărunț, cu ochi străbătători, lucra în mijlocul admirabilei biblioteci a lui Timotei Cipariu, un tânăr venit din Boemia, supusă Habsburgilor, a apărut în această respectabilă cetățuie a spiritului național în formele bisericești ale sec. al XVIII-lea, pentru a intra în contact cu o nație, spre care îl ducea o neînvinsă și tainică simpatie.

Nu l-a cucerit curentul de reformă a limbii, nu l-au interesat amintirile istorice, ci s-a dus drept la comorile de poezie ale poporului. Din ele și prin ele, mai târziu și cu ajutorul vechei literaturi a cronicelor a ajuns el să învețe limba românească. Asociatul neuitatului Andrei Bârseanu, în publicarea celei mai alese colecții de cîntece populare, a rămas totdeauna legat de noi prin aceste dintîi studii.

Vorbea românește cu o nuanță provincială și istorică. În alegerea cuvintelor, filologul mai puțin în curent cu graiul actual întrebuița expresii rare, perimate, care uimeau, dar plăceau. În ton avea acea asprime spăsită a canonicului din cămăruța de la Blaj care, cum o spunea Jarník el însuși, cu o recunoștință, care îi făcea atîta onoare, fusese pentru el nu numai un învățător, dar și un binefăcător.

Era mîndru că cunoștea o limbă atît de puțin cunoscută. Trimis la noi cu prilejuri solemne sau venit din propria-i inițiativă, ridica toasturi, ținea conferințe, pentru a ne arăta că poate face la perfecție pe moșul de sat de la noi, pe bătrînul preot de la sat din Ardeal. Dar spiritul nației sale se evidenția cînd povestirile din viața lui își luau locul în expunere cu acea bonomie, cu acel humor care fac farmecul nuvelor conaționalului său, aproape contemporan cu el, Jan Neruda.

Cît ținea la noi o arată și faptul că a inițiat în toate tainele românești pe fiul său, bibliotecarul și prof. Hértvík Urban Jarník din Brno; cel care acum cîțiva ani a și venit la București, vorbind unul după altul la Ateneul Român. La universitatea din Praga, unde ar trebui să trimitem de preferință pe tinerii noștri meniți studiilor slave, n-ar fi oare potrivit ca o bursă permanentă să poarte numele bătrînului? Ar fi cel mai potrivit mijloc ca să arătăm că înțelegem a nu-l uita.

NICOLAE IORGA

(Universul, XLI, 30 din 5.II.1923)

ZDENĚK WITTOCH

exclusivitate Secolul 20

Drumul pe care a mers Jarník

Dacă un băiat ceh dintr-o familie săracă începe liceul la 14 ani, la 26 de ani își termină studiile universitare la Viena și apoi studiază un an la școlile superioare din Paris, la 30 de ani este docent la universitatea amintită, la 31 de ani devine membru corespondent al Academiei române și la 34 e numit profesor la universitatea cehă din Praga—pentru a pune acolo bazele studierii filologiei romanice —, am putea afirma că avem de-a face cu o carieră strălucită, chiar dacă « băiatul » acela n-ar fi făcut nimic mai mult. Și totuși, datele acestea nu reprezintă decât un fragment, sau numai câteva puncte izolate dintr-o activitate extrem de intensă, permanentă și bogată.

S-a născut într-o mică localitate din Boemia de nord-est, care, prin frumusețea poziției — dealuri înalte, acoperite cu păduri — răscumpără cumva sărăcia locuitorilor: se numește Počtejn (în timpul fostului Imperiu Austro-ungar, Pottenstein). Copil fiind, Jarník e nevoit să-și ajute părinții la lucru. Puținele clipe libere le dedică cu fervoare lecturii, la lumina focului din sobă, lampa sau chiar lumînarea fiind prea scumpe. Numai cu ajutorul mamelor, mai perspicace și mult mai cutezătoare decât tatăl, a izbutit să meargă mai departe la învățătură. Băiatul a pornit de acasă cu un băț în dreapta și cu o bocceluță în stînga, aidoma lui « Honza », eroul popular al basmelor cehe. Avid de cunoștințe noi, pasionat în special de limbile străine, mai cu seamă cele moderne, în cel cîțiva ani de liceu își însușește limba franceză, italiană, engleza, rusa, maghiara (fie prin contactul cu oameni născuți în țările respective, fie cu specialiști în materie) și chiar slavona veche. Nu vom intra în detalii. Ne vom opri la un singur exemplu: deja student la facultatea de litere din Viena și trebuind să se restabilească din pleurezie, chiar în timpul vacanțelor, Jarník culege în nord-estul Moraviei (ținutul așa numiților « Valahi ») material dialectologic pentru profesorul Šembera de la universitatea vieneză.

În afară de studiul limbilor romanice (în primul rînd al francezei) și al germanei, el s-a ocupat temelnic de limba sanscrită.

S-ar putea spune multe despre contactele lui Jarník cu romaniștii celebri din Paris (în anul 1874—75): Gaston Paris, Paul Meyer și alții; dar un moment chiar

mai important pentru viața lui, și mai interesant pentru noi, a fost întâlnirea studentului ceh cu românul Constantin Georgian, bursier în Franța, om inteligent și talentat. S-au împrietenit, iar Georgian a devenit primul învățător al lui Jarník de limbă română. Au citit împreună textele românești originale, inventându-și o metodă interesantă și eficientă pentru învățarea unei limbi străine. Învățarea se făcea în mare parte prin corespondență, profesorul îndreptînd greșelile, iar elevul silindu-se de la început să-și exprime gândurile în românește.

Așadar, nu romaniștiieminenți ai Vienei — Adolf Mussafia, Frederic Müller și alții — și nici Gaston Paris sau Paul Meyer, Arsène Darmesteter, de la Paris, nu i-au sădit lui Jarník interesul pentru cultivarea limbii și culturii prietenilor noștri români, ci chiar un reprezentant al acestei națiuni și întâlniri cu el; nu speculațiile și teoriile oamenilor de știință, ci farmecul realității.

Ar fi ademenitor să vorbim mai detaliat despre cele patru călătorii ale cărturarului ceh în țările române. Ne vom rezuma, însă, la punctele esențiale.

Trei ani după prima sa călătorie, în 1876, cînd se împrietenise cu directorul liceului din Blaj, Ioan Micu Moldovanu, și după obținerea titlului de docent pentru limbile romanice la universitatea din Viena — conferința lui de abilitare avînd ca obiect importanța limbii române pentru studiul celorlalte limbi romanice —, Jarník întreprinde în 1879 un alt voiaj, de o importanță decisivă pentru relațiile sale cu poporul român, de astă dată în Țara Românească, și care a durat un an. La București, el a făcut cunoștință cu personalități dintre cele mai importante pentru viața culturală a țării: Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Alexandru Odobescu, Iacob Negruzzi, I. L. Caragiale, Ioan Slavici și alții. Academia Română, recent întemeiată, îl alege pe Jarník membru corespondent. În timpul acesta, el a lucrat, împreună cu Andrei Bărbănteanu, la pregătirea culegerii de *Doine și strigături din Ardeal*, folosindu-se de materialul bogat al lui Ioan Micu Moldovanu. Cartea a apărut în 1885 sub egida Academiei Române, păstrîndu-și valoarea pînă astăzi, și cunoscînd mai multe ediții. Jarník și-a dovedit aici cunoștințele și acrobazia extraordinară în domeniul filologiei române; o mărturisesc în special comentariul lui la aceste creații populare și glosarul complet al cuvintelor. Trebuie spus că Jarník a continuat să amplifice neîncetat acest glosar și mai tîrziu, chiar spre sfîrșitul vieții, folosindu-se de sursele cele mai importante, fie ele produse artistice populare, fie alte dicționare române (Cihac, Șăineanu ș.a.).

Prelegerile lui Jarník la universitatea din Viena, care, majoritatea, aveau ca obiect limba și literatura română, au fost pronunțate, în mare parte, direct în românește, pentru că ascultătorii lui la aceste cursuri erau numai români.

Începînd din anul 1882, Jarník a fost numit profesor la universitatea din Praga. Însărcinările legate de noua lui funcție l-au reținut pentru mult timp de la studiul limbii și culturii românilor — în orice caz nu li s-a putut dedica atît cît ar fi vrut, fiind ocupat mai mult cu predarea limbii și literaturii franceze și cu studiul romanisticii în general. Abia din anul 1908 el reușește să încredințeze aceste îndatoriri colegilor mai tineri.

Dar să ne întoarcem la călătoriile lui în România: cea din urmă a făcut-o în 1919, cînd împlinise 71 de ani. A fost ca un fel de sărbătoare continuă, ca un triumf jalonat de întâlniri frățești cu oameni din toate păturile societății; era însoțit de fiul său, Hertvik, și el cunoscut specialist în limba și cultura română.

În toate aceste călătorii, Jarník, vrînd să cunoască cît mai bine viața, cultura, literatura românilor, petrece mult timp în biblioteci, la masa de lucru, sau stabilind noi contacte. Prietenii săi din Blaj îl porecliseră chiar « Harnik ». Îi plăcea să cutre-

iere împrejurimile Blajului, Făgăraşului, Braşovului, trăind simplu şi modest, admirând cîntecele şi dansurile poporului, cîntînd el însuşi şi simţindu-se fericit în această ambianţă. La Bucureşti, în 1879, trăieşte clipe de neuitat, « seratele literare » ale Junimii, unde autori celebri — Alecsandri, Caragiale, Gane ş.a. — îşi citesc manuscrisul ultimelor creaţi, şi vizitele lui la personaje ca B. P. Hasdeu. Trecînd prin Sibiu, Sighişoara, Braşov, Sălişte şi alte localităţi, Jarník a ajuns din nou la Blaj, unde s-a simţit ca acasă.

Nu este scopul acestor rînduri de a înşira sau enumera lucrările de specialitate ale lui Jarník. În mod sumar, se poate spune că, în afară de un « Index » la *Dicţionarul etimologic al limbilor romanice* al lui Friedrich Diez (« Indexul » înlesnind mult folosirea acestei opere de căpetenie), el se ocupă de trei domenii lingvistice: cel român, cel albanez şi cel francez (primul l-a atras totdeauna cel mai mult). Dar, fiind extrem de binevoitor, el a satisfăcut, prin articolele sale apărute în diferitele reviste din România, chiar cererile destul de depărtate de specialitatea lui propriuzisă. Importante sînt articolele despre actualităţile culturale, istoria, geografia sau etnografia Boemiei, prin care Jarník a răspîdit zeci de ani de-a rîndul, cunoştinţe despre ţările cehesti în România. Din literatura cehă, a tradus în română *Pavel Cătană de Pravda* (1881, în *Convorbiri literare*), *Bunica* de Bojena Nĕmcová (1885, în *Tribuna* din Sibiu, mai tîrziu apărută şi în volum) ş.a. Un adevărat monument al prieteniei româno-cehoslovace este, însă, corespondenţa lui cu români din diferite colţuri ale ţării şi din toate straturile sociale, o corespondenţă de dimensiuni uimitoare, pe care a purtat-o aproape întreaga sa viaţă. Ultima scrisoare trimisă în România a fost scrisă cu trei săptămîni înaintea morţii, la vîrsta de 75 de ani.

Dragostea lui Jarník pentru limba, literatura şi cultura românilor s-a transmis şi familiei sale. Soţia lui ştia foarte bine româneşte, iar fiul cel mare, Hertvík a împărtăşit pasiunea de o viaţă a tatălui ajungînd chiar profesor de limbi romanice la universitatea din Brno. Tatăl şi fiul corespondau regulat în româneşte, care devenise un fel de « limbă de familie ».

Imagina personalităţii lui Ioan Urban Jarník — aşa cum am încercat să o conturăm aici — nu ar fi completă, dacă n-am vorbi şi despre activitatea lui în afara catedrei.

Ne referim, în primul rînd, la ajutorul acordat de el soldaţilor români, răniţi în luptele primului război mondial şi care se aflau, începînd de la 1914, în spitalele din Praga. Profesorul universitar îl căuta şi îl vizitează la paturile lor de suferinţă, încercînd să-l consoleze şi servindu-le ca tîlmaci. Cine, pe atunci, ştia la noi româneşte? Dacă ei nu ştiu carte, lucru frecvent în vremurile acelea, el le scrie epistolele, iar dacă primesc vreo scrisoare din România, tot el le-o citeşte. Mai mult: vizitîndu-l zilnic pe « bolnavii lui » români, îi învaţă carte. « Ai carte, ai parte... » avea să scrie după aceea, într-una din revistele din România, unul din foştii săi elevi-soldaţi, exprimîndu-şi recunoştinţa faţă de acest neobişnuit dascăl, exemplu poate unic de generozitate. Şi pentru a înlesni mai mult înţelegerea între bolnavii români şi cei care-i îngrijesc, Jarník tipăreşte o broşură, alcătuită într-un mod practic şi ingenios. Broşura apare în 1914 în limba germană şi — separat — în cehă. Jarník trimite broşura lui pretutindeni unde socoteşte că e necesară. Nu-şi cruţă nici timpul, nici forţele: simte că este de datoria lui. Împlinea, nu peste mult timp, 70 de ani...

Ce să mai spunem? Cam acestea: prietenul adevărat nu socoteşte nici cît dăruieşte, nici dacă va fi răsplătit; plăcerea de a oferi este mai mare decît aceea de a primi.

IOAN URBAN JARNÍK

Texte despre români

Drumul pe care am mers

...iubitul meu dascăl Mussafia văzînd, că cu toată seriozitatea mă gîndesc la însușirea limbii române și din punct de vedere practic, nu stăruia mult în punctul său de vedere contrar sau cel puțin indiferent. Într-o zi iată-l că vine cu următoarele. Ci-că el, văzînd cu cită rîvnă mă dau studiului limbii române, este gata a contribui și el cu ceva. Trimișîndu-i-se gratuit revista « Convorbiri literare », are să caute numerile, pe cari le are la îndemîină și cele ce vin de atunci încolo, are să le puie într-un loc anume pe scriu, unde venînd la el am să le aflu, și pe lîngă aceasta îmi și dăruie dicționarul român al lui Polysu. În dicționarul acesta, fie zis în treacăt, s-a întrebuițat un fel de scriere mixtă: fondul era latin, pentru sunetele însă cari nu există în limba latină, s-au luat semne din scrierea cirilică. La întîia vedere compromisul acesta pare a fi bun, luînd însă în seamă deosebirea prea mare între cele două scrieri, putem zice că cu drept s-a renunțat la el.

Nici nu visam, ce surprîndere mă așteaptă. Mi-era teamă ca nu cumva să dau aci de niște produse ale literaturii moderne românești, a căror limbă să fie o amestecătură destul de neplăcută a elementelor neaoșe cu cele străine, franceze, italiene, latine și de aceea nu așteptam mult. Cînd cola, ce să vezi ! Chiar în cel dintîiu număr basmul lui P. Ispirescu Porcul cel fermecat și altele, Capra cu trei tezi și Harap Alb și altele de I. Creangă și tot așa și în articole din literatura științifică văzui o limbă, core cu tot dinadînsul se apropia de limba poporului.

Mă pusei îndată pe citit și era pentru mine într-adevăr ca o revelațiune. Pînă atunci nu cunoșteam decît frumusețea limbii române poetice și credeam deci, că ceea ce am aflat de pitoresc, expresiv și viu, nu este decît privilegiul poeziei, pe cînd aici spre marea surprîndere a mea văzui, că mai cu seamă poveștile cari purtau numele lui Creangă sunt curat niște poezii în proză: atît erau de melodioase și îmbrăcate în niște haine din toate punctele de vedere superbe.

Totdeauna are să-mi pară rău că în anul 1879, în vremea petrecerii mele mai îndelungate în capitala regatului Român, nu-mi fu dat să vizitez și lași, odinioară capitala

principatului Moldovenesc. Nu atât pentru orașul Iași, căci aceasta aș mai putea s-o pun la cale, ci de aceea, fiindcă în orașul acesta trăia un simplu dascăl Ion Creangă, neîntrecutul meșter în ce privește stilul și eminentul cunoscător al limbii sale strămoșești, în deosebi al dialectului moldovenesc.

Cum că impresiunea ce au făcut-o asupra mea basmele sale povestite într-o limbă populară cit se poate de curată, nu era doară numai individuală, ci universală și încă la români neaoși s-a dovedit în vara anului trecut, când o revistă destinată studiului folclorului român, a fost botezată cu numele acestui bărbat Ion Creangă.

În raport direct cu ceea ce texturile aceste aveau de interesant, erau și greutatea mare ce mi se puneau în cale ca unui străin, când era vorba să le pricep cum se cade. Poate tocmai de aceea, că se ivea în ele un spirit oarecum deosebit de acela, care mi-era cunoscut pîn-atunci, mulțimea cea mare de locuțiuni concise și expresive și de figuri metaforice, limbajul acesta îmi plăcea așa afară din seamă. Dară dacă n-am făcut cunoștință personală cu Creangă, am cunoscut și încă familiar pe al doilea cunoscător eminent de limbă strămoșească română, Petre Ispirescu.

Că pe bărbatul acesta l-am cunoscut mai de aproape decît pe alți oameni eminenți a căror cunoștință personală o făcusem atunci în România, se explică îndestul prin fapta, că tocmai el cultiva specialitatea, care mă interesa mai mult decît toate celelalte, adică basme populare, povești și snoave. Afară de aceasta, mai era încă o altă împrejurare: Ispirescu mi-a încredințat pe unul din băieții săi, pe care l-a trimis cu mine la Viena, unde a stat timp de doi ani, umblînd la școală. Nu tăgăduiesc, că lucrul acesta era atât pentru băiatul, care nu știa mai nici o boabă nemțește, cît și pentru mine, care am luat asupra mea răspunderea pentru sporul lui în studii, destul de greu. În vremea aceasta totăi său îmi trimitea des la scrisori, în cari respiră o caldă iubire părintească și cari merită a fi publicate și tot așa și mai tîrziu pînă la moartea lui prematură am stat cu el în corespondență (...)

Și dacă la acești doi bărbați mai adaug predecesorul lor pe terenul acesta Anton Pann, care a ocupat în timp de cîțiva ani modestul post de cantor bisericesc la Brașov și mai tîrziu într-aceeași pozițiune la București, iată acele trei astre strălucite de bărbați, care și-au cîștigat merite nemuritoare pentru cultivarea adevăratei limbi a poporului român.

Nu eșlam deci din uimire văzînd lumea cea nouă, care astfel mi se arăta, listele și notițele mele despre limba poporană română se înmulțeau și creșteau, și nu era departe momentul, când era să-mi vie dorul să împărtășesc publicului măcar o parte din cele culese de mine. Aceasta s-a întîmplat cu trei ani mai tîrziu, după ce începusem a mă îndeletnici cu studiul limbii române și anume în a II-a programă a școalei reale cele nouă în Leopoldstadt din Viena, unde după întoarcerea mea din Paris, în toamna anului 1875, am devenit profesor suplinitor și anul următor profesor efectiv. Era articolașul intitulat Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen (« Ceva despre limba basmelor populare române »), Viena 1877.

(Drumul pe care am mers.
Buc., 1909, pag. 22—24)

Între români Scrisori din călătoria unui filolog

Tîrgul Moşilor

Bucureşti, sfîrşitul lunei iunie (1879)

Este nostim, că cel dintîi răvaş pe care-l scriu despre petrecerea mea de aici, nu vorbeşte despre înşişi Bucureştii, ci despre un lucru, care se petrece, sau mai bine zis, s-a petrecut afară de oraş. Este vorba despre aşa numitul Tîrgul Moşilor, un mare bîlcu, care se ţine în toţi anii în săptămîna dinaintea Rusaliilor. Înainte de toate ceva asupra numelui acestuia ciudat. Sîmbăta dinaintea Rusaliilor este închinată mai cu seamă amintirii morţilor strămoşilor ; în genere, toate sîmbetele sînt menite spre scopul acesta şi astfel se desluşeşte o locuţiune românească expresivă : *mi-a purtat sîmbetele*. În ziua aceasta este obiceiul ca oamenii să-şi dea de pomană fel de fel de plocoane, şi ca lumea să aibă prilej de cumpărare, s-a înfiinţat bîlcuul acesta într-o vreme, cînd comerţul nu era atît de dezvoltat, cum este astăzi. De aceea strada, pe care se poate ajunge la locul cu pricina şi cu tramvaiul, se numeşte *Calea Moşilor*. Într-adevăr originea acestui tîrg se desluşeşte şi altfel ; unii povestesc, cum că el s-ar fi înfiinţat spre aducerea aminte de o izbîndă pe care Muntenii au reuşit-o asupra Moldovei. Desluşirea cea dintîi pare însă a fi cea adevărată, fiind sprijinită şi de faptul, că la tîrgul, despre care e vorba, se vînd luminări de ceară în cantităţi enorme.

Locul, unde se face tîrgul, are înfăţişarea unei mari elipse, împărţite în patru bucăţi prin două şosele, ce se încrucişează. Aici vezi nişte şandramale mai mici şi mai mari, în care se vînd turte dulci şi alte bunătăţi : şetre, în care se vîd : o damă, de care nime nu poate să se apropie, un pitic, un turc, cari vinde brăţări de sticlă ; dîncolo, un teatru de păpuşi şi mai multe panorame, în cari pentru 50 de bani poţi să priveşti luarea Saraievului şi luarea cu asalt a redutei Griviţa, primind la eşire, după biletul tras la intrare, pe de-asupra încă un cadou. La dreapta se găsesc stofe pe nişte mese de tot primitive, chiar pe pămîntul gol ; cele mai multe bucăţi sunt desvăluite şi umflate cu scopul de a ademini pe muşterii. Mai încolo, atît la dreapta cît şi la stînga, vezi felurite lucruri de lemn, de la butuci ciopliţi şi scînduri pînă la linguriţe elegante. La stînga, în cel dintîi pătrar al elipsei, se găseşte secţiunea olăriei (ceramice). Locul întreg este însemnat cu nişte pari, de pe cari filfilie steaguri în culori naţionale (...)

Dintre toate celelalte lucruri, cele ce merită o amintire deosebită, sunt olăriile : atît cantitatea în cari le vedem aici — nişte baricade întregi s-au făcut din ele — cît şi calitatea soiurilor mai frumoase este din cale afară de remarcabilă. Vedem aici nişte borcane pîntecoase, cari ne aduc aminte săpăturile lui Schliemann din Grecia şi cele din Italia ; lustrul lor este ca majolica, şi mai trebuie amintit, cum că aceasta nu este vreo imitare precugetată a unor asemenea săpături, ci olarii se țin de formele tradiţionale, plămînd tot aşa, cum văzuseră pregătind strămoşii lor. În ceea ce priveşte provenienţa mărfurilor, toate lemnăriile vin de pe la munţi şi tot aşa şi partea cea mai mare a olăriilor. (...)

Acuma să ne întoarcem privirile și la oameni. Aici mai cu seamă îmi lipsesc mijloacele să descriu cele văzute și auzite. Unuia din Țară privești nu i-ar face o impresiune atât de mare ca unui străin, care sau n-a avut prilejul să vadă de loc, sau n-a văzut decât un număr neînsemnat de țărani români în Ardeal. Se văd aici români din fel de fel de ținuturi, și prin urmare și porturi și chipuri deosebite.

(...) Acum vom părăsi târgul, îndreptându-ne pașii spre grădina Heliade, grădina, care fusese odată a părintelui literaturii românești mai nouă, și unde el însuși a locuit. Casa însăși, după ce acum câțiva ani arseese, se năruiește; grădina cea mare însă în decursul anilor se făcu și mai frumoasă, oferind umbră bogată și plăcută. Până a nu fi intrat în grădină, trecem peste un loc mare, unde nu-s nici șandramale nici șetre, și unde, mai cu seamă Joia, când târgul se găsește în toiu lui, se văd cercuri — cercuri de flăcăi și de fete de țărani, cari joacă jocul național, *hora*. Aceasta nu e un joc cum îl cunoaștem noi: trei pași înainte, trei pași îndărăt, făcuți mai mult sau mai puțin în sărituri și cu mai multă sau mai puțină grație, și așa merge fără încetare. Se înțelege de la sine, că nici muzica nu se deosebește prin variațiuni prea mari. Și nici nu e de lipsă ca bărbații și nevestele să joace laolaltă. Adeseori nu joacă laolaltă decât bărbații, și dacă se alătură și neveste, nu are fiecare jucător pe jucătoarea sa lângă sine, ci fiecare se introduce acolo, unde din întâmplare nemerește.

Un alt joc, cari se joacă de oameni anume pregătiți, este jocul așa numiților *călușeri*. Nu mă ocup azi de etimologia mult contestată a cuvîntului, după care numele de călușeri ar fi venit dela *collis Salii* și jocul ar fi o aducere aminte de răpirea Sabinelor. Călușerii sunt câțiva bărbați provăzuți cu bețe și avînd clopoței la picioare, al căror conducător poartă o sabie de lemn, lădișoara cu banii și de obicei și o mască. Se prefăce că e mut, organizează jocuri, face loc, din vreme în vreme lovește cu sabia și joacă și el cu ceilalți. În mijloc stau doi sau trei muzicanți și la sunetele muzicii se face un joc, a cărui descriere e cu atât mai grea, cu cît jocul nu este totdeauna același, ci din contră are diferite figuri. Fiecare din aceste cete de călușeri are steagul său propriu, care în vremea jocului se înfînge în pămînt și după cari chiar din depărtare se vedește prezența călușerilor.

Acum intrăm în grădină, la poarta căreia niște călugări vînd mătânii sfințite și lingurițe de lemn delicat lucrate; cumpărai, spre aducere aminte de Moși, patru din cele din urmă, tunsu patru cu un leu. Grădina în toată întinderea sa este ticsită de lume. Pe drumul cel larg din mijloc umblă și țărani; la mese însă, sau pe rogojini întinse pe pajiște, sau chiar pe iarba verde sunt așezate familii sau grupe de cunoscuți din clasa mijlocie a Bucureștenilor, cari vin la târg mai puțin cu propusul să cumpere ceva și mai mult din obicei, căci așa s-au pomenit, de cînd erau copii.

Serate literare în casa Domnului Maiorescu

București, luna iulie 1879

Obiectul răvașului meu de astăzi ar fi o temă din cele afară de ademenitoare pentru acela, cari, stăpîn fiind pe graiul poetic, ar fi în stare să-i dea lucrării sale lustrul poetic, ce l se cuvine. Cu toate că nu mă încumet de a-mi atribui calitatea aceasta, lucrul se ține atât de strîns de scopul venirii mele aici, încît nu mă pot opri să nu spun ceva și despre el. Vreau să vorbesc, adică, despre seratele literare, la cari am avut prilejul să asist la București în casa domnului Titu Maiorescu, cunos-

cută prin ospitalitate și pentru întrunirile interesante literare, ce se petrec într-însa. Numele acestui domn este și în străinătate atât de bine cunoscut, încît nu trebuie să vorbesc mai pe larg despre dînsul. Numai o parte a activității sale să o amintesc, deoarece aceasta se ține strîns de cele ce am să spun.

Venind domnul Maiorescu la sfîrșitul anului 1862 la Iași, înființă, în 1865, împreună cu cîțiva alți domni, din cari unii vor fi numiți mai la vale, un cerc literar, cari își dăde numele « Junimea » și cari dăinuiește pînă în ziua de astăzi, sporind din ce în ce. Societatea, al cărei organ este revista « Convorbiri Literare », redactată de Iacob Negruzzi, își puse ca scop principal, ca, luîndu-se în considerare stricăciunea limbei din ce în ce mai mare prin împrumuturi din franceză sau din latină, cu privire la dezvoltarea limbii române, ca limbă literară, să iee de model *limba poporului*. Acesta este singurul principiu corect, pe care societatea cu un zel demn de laudă și cu succes mare, îl și pune în lucrare ; din ce în ce se mărește numărul aceloră, cari apucă pe această cale, din ce în ce se recunoaște, că aceasta este singura cale pentru a duce limba pe drumul cel bun. În fiecare săptămînă membrii se întrunesc, cetînd și desbătînd lucrările lor, și cele ce se găsesc bune, se tipăresc apoi în revistă.

Membrul cel mai eminent al societății este fără nici o îndoială Vasile Alecsandri, poetul coronat la concursul din Montpellier, înaintat în ani, în ce privește însă puterile sale sufletești și trupești, sănătos și voinic. Dintr-aceasta se vede, cum că numele « Junimea » n-are deloc înțelesul, că numai bărbați tineri de ani s-au întrunit aici, ci are numai menirea să arate, cum că societatea urmărește niște tendințe nouă, tendințe, cari au un caracter *juvenil*, însușire caracteristică a tinerimii. Avui prilejul să fac cunoștință personală cu unii din cei mai de seamă membri ai acestei societăți aici la București, deoarece fiind ei într-aceiași vreme deputați în cameră, petrec acum în capitală. Între ei trebuie numit înainte de toate redactorul însuși, Iacob Negruzzi și frate-său Leon, amîndoi fii ai lui Constantin Negruzzi, unul din scriitorii României cei mai eminenți din vremea renașterii literaturii române în cele dintîi decenii ale acestui secol. Constantin Negruzzi este în Moldova aceea ce fusese, pentru Muntenia, Heliade, al cărui nume a fost amintit de mine în răvașul meu cel din urmă.

Împărtășind de mai mulți ani, după ce m-am fost informat despre scopul de căpetenie și spiritul ce domnește în societate pe deplin aceleași idei, ori-și-cine își poate închipui, cît de încîntat am fost, aflînd că într-una din aceste întruniri ale « Junimei » Alecsandri are să cetească într-o seară la domnul Maiorescu drama sa cea mai nouă : *Despot Vodă*. Chiar de ar fi fost un poet de mai puțină vază, vestea aceasta m-ar fi umplut de bucurie, de oarece pînă atunci n-avusesem prilejul să fi auzit pe un poet român recitîndu-și însuși lucrările sale, precum pe Alecsandri, a cărui cunoștință personală o făcusem cu cîteva zile mai înainte.

Către opt ceasuri seara saloanele spațioase ale domnului Maiorescu începură a se umplea; stăpînul casei și soția sa primeau cu mare prevenire pe oaspeții, al căror număr s-a urcat pînă aproape de cincizeci.

Veniră doamne și domni, cei din urmă de fel de fel de ranguri, atât pămînteni (vreau să zic, de aceia care locuiesc la București), cît și străini, cei mai mulți însă născuți români. Fie-mi îngăduit să numesc pe cîțiva din cei de față. Înainte de toate amintesc un grup de bărbați, cari au sosit aici din Austro-Ungaria, cu prilejul sesiunii Academiei (despre care am să scriu cîte ceva în răvașul meu viitor), al cărei membri ordinari sînt, și anume : cunoscutul jurnalist George Barițiu, acum redactorul « Observatorului » din Sibiu, Alexandru Roman, profesorul limbii românești la Universitatea din Pesta, Vincențiu Babeș, tot din Pesta, Dr. Iosif Hodoș din Sibiu, apoi profesorul filologiei comparative la universitatea din București, cunoscut și în străinătate, Bogdan-Petriceicu-Hăjdău, profesorul limbilor romanice Frolo;

profesorul de matematică Haret, profesorul de limba română Irimie Circa, cunoscut pentru câteva idei bizare cu privire la gramatica și ortografia românească, apoi diplomații Teodor Rosetti, Carp, principele Cantacuzino, amândoi Negruzzi precum și câțiva dintre membrii mai tineri ai « Junimei », domnii : Slavici, Caragiale, Eminescu, cel din urmă redactor al « Timpului ». Cercul damelor s-a format : din stăpîna casei, amabila ei fiică, d-na Mite Kremnitz, soră cu d-na Maiorescu, cunoscută prin lucrările sale literare, mai cu seamă prin « Rumänische Skizzen » (niște traduceri de model ale câtorva romane eminente din românește) apărute anul trecut, doamnele Rosetti și Iacob Negruzzi, sora profesorului Haret, și d-șoara Rosetti, soră cu d-na Negruzzi.

În sfîrșit, după ce majoritatea ascultătorilor venise, poetul începu cu vocea sa simpatcă și dulce recitarea. Se înțelege, că n-a putut să citească tot, fiind aceasta o lungă piesă în cinci acte ; pentru public așa ceva de sigur că n-ar fi fost ostenitor, pentru poet însă, da, de aceea nu cetea decît unele din scene, îngrijind prin niște povestiri pe scurt ale unor părți, ca auditorul să nu piarză firul.

(...) Nu vreau și nici nu pot să tăgăduesc, că în contra unor situațiuni și scene s-au pronunțat oarecare scrupule, nu mă simt însă îndreptățit să le rostesc : întîi, deoarece majoritatea lor izvorăsc numai din împrejurarea, că din piesă nu s-au citit decît numai câteva părți, și al doilea, deoarece numai o reprezentare pe scenă poate să arate valoarea adevărată a unei piese dramatice în genere și așa și a acesteia în deosebi. Ceea ce pe mine m-a interesat aproape exclusiv, a fost limba afară din cale de frumoasă, și în această privință acordul ascultătorilor a fost unanim. Numai către unul după miezul nopții cei din urmă musafiri au părăsit casa ospitalieră și iubitoare de arte.

(Între români, Sibiu, 1917, pag. 10—21)

Poesie sans frontière

MARIA BANUS

ÉCLATS
DES GLACES FORAINES

Traduction revue par Alain Bosquet

Illustrations de Tudor Banus



EDITIONS SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS
70, rue du Cherche-Midi - 75006 Paris

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

MARIA BANUȘ în librăriile pariziene

Mariel Banuș i-a apărut recent, la Paris, o nouă plachetă de versuri. Prima, intitulată *Jole* (ca și culegerea originală *Bucurie*), fusese publicată de Seghers în 1966. Prezenta a tipărit-o Editions Saint-Germain des Prés, care se ocupă exclusiv cu poezia

și a reușit să-și cîștige un prestigiu serios tocmai pentru acest curaj, sinucigaș în zilele noastre.

Eleganta plachetă bleu-pâle, inspirat ilustrată de fiul poetei, cuprinde o selecție, avînd la bază volumele: *Tocmai ieșeam din arenă*, *Portretul din Fayum*, *Oricine și ceva*, sub numele *Éclats des Glaces Fardées*.

Avem în fața noastră o carte cu multe șanse să dea efectiv străinilor sentimentul descoperirii unui poet străin autentic, demn de interes. Ce conferă această situație privilegiată merită, dacă nu o analiză minuțioasă (spațiul ne-o interzice din capul locului, iar pentru cititor ea ar deveni fatal fastidioasă), măcar o subliniere a condițiilor principale.

Firește, în primul rînd, cuvîntul hotărîtor îl are *calitatea* versurilor. În opera poetei, ultimele trei volume se situează pe o linie energic ascendentă și regăsesc timbrul atît de original, care a impus glasul Mariei Banuș, cu *Țara Fetelor*, acum la antipodul exuberanței juvenile de atunci. Dar regăsim o *cruzime lirică* a confesiunii directe, nude, în stare să joace totul pe cartea tropismelor sufletești cele mai intime, fără sofisticări intelectualiste, cu sincerități, nu odată brutale față de sine și judecăți amare, necruțătoare.

Totul, *Tocmai ieșeam din arenă*, și « coșmarurile aclimatizate » către care el ne conduce, dau tonul unei bune părți a acestei poezii. E vorba aici de istoria comprimată, trăită ca durată, adusă la valoarea experiențelor umane traumatizante și acut personalizate. Totul părea extrem de limpede, aproape axiomatic, dar s-a dovedit a fi fost complicat, întortochiat, derutant, labirintic și, cîteodată, chiar înșelător. Nimic nu se poate șterge, chiar dacă erorile rezultă acum cu claritate. Dar sînt ele chiar atît de net calificabile astfel cum cred mulți, privind lucrurile din afară?

Erolismul liric este asumarea deplină a acestei experiențe rare, fără scuze facile găsite *à posteriori* și reprezintă înțelepciunea cîștigată prin descoperirea sfîrlii care trebuie să însoțească orice afirmație sau negație.

Întîlnim o undă nostalgică. Revin motive trecute din *Țara fetelor* și *Bucurie*, înnisipate prin tot ceea ce clepsidra unei existențe omenești a făcut să cadă peste ele.

Amprenta istoriei a rămas apăsătoare puternic asupra datelor vieții umane. Mai exact ar fi spus, *stigmatul*. Dar oricum, o experiență particulară, localizabilă precis, a fost sublimată și extrapolată destul ca să miște și sufletele care n-au străbătut-o. Singurul drum către universalitate trece prin specificitate. E nevoile neapărat, totuși, să nu se oprească la particularismul istoric, social, etnic, moral, să-l releve acestuia dimensiunea general umană. Altfel zis, un străin are de aflat multe citind aceste confesiuni, dar tresărind lăuntric, avînd posibilitatea, liric vorbind, să se retrăiască și el însuși.

Din trei volume, Maria Banuș a fost silită să rețină, datorită dimensiunilor colecției *Poésie sans frontières*, doar 76 de pagini. Mai exact 58 de poezii, lăsînd afară 157. Și aici există o strategie, a cărei respectare nu e ușoară, cere sacrificiu, dar presupune înțelepciune.

În astfel de împrejurări, orice autor dorește să-și vadă, natural, traduse mai cu seamă poeziile preferate. Sînt oare și cele care au șansele maxime să capete o transpunere fericită? Nu întotdeauna, ba adesea, dimpotrivă. E nevoie de o luptă între atașamente intime secrete, ambiții și luciditate, ca ansamblul final să-și găsească un echilibru fericit.

Am ales, nu de mult, pentru o antologie străină și mai puține poezii ale Mariei Banuș, din aceleași volume. Urmăream să obțin, înainte de toate, o imagine reprezentativă a autoarei lor, sub o formă concentrată la extrem. Numeroase coincidențe mă bucură, ba chiar îmi gîdilă plăcut vanitatea (*Agorafobie*, *Nuntă*, *Spun creionului*, *Rîșnița*, *Procesiune*, *Damnați*). Îmi pare rău după *A venit doctorul* și *Ex meis libris*. Eu m-aș fi despărțit greu și de fermecătorii *Călușei*. Dar autoarea a avut nu numai curaj, ci și o clară linie a strategiei urmărite. Îi dau, prin urmare, perfectă dreptate. Ce ar fi rămas în limba lui Racine din pitoreștiile: *Hagialik*, *Dealul Spirii* sau ingenios și ironic ritmatul *Paseism*.

Traducerea de poezie, continui să cred, e și o loterie. Nu poți ști niciodată ce are să iasă și, uneori, numerele cîștigătoare sînt cu totul neașteptate.

Eu n-aș fi mizat pe *Vrasăzică*, *intimitate* dar a dat în franțuzește o poezie excelentă. La fel, depășește prevederile *Plimbare veche*, care curge în limba adoptivă cu o nonșalanță cuceritoare.

Am atins astfel nervul cel mai sensibil al problemei: *calitatea traducerii*. Fără poezie bună, e cu neputință de scos ceva acceptabil în altă limbă, oricîte strădanii ar cheltui interpretul. Dar reciprocă nu se dovedește la fel de adevărată. Versuri fără cusur, ba chiar admirabile, pot fi stîlcite, făcute să sune ridicol într-un solu de «petit-nègre» sau pur și simplu applatizate, reduse la «limbaul zero», printr-o exprimare exactă, care a izgonit (vai!) din text tocmai ființa volatilă a poeziei.

Sîntem informați că Maria Banuș și-a tradus singură poeziile, fiind ajutată de A. G. Boeșteanu și Andrée Fleury. Alain Bosquet a avut amabilitatea să revadă rezultatele și să corecteze ceea ce l-a părut că nu sună destul de bine.

Iată încă ceva de învățat. Acolo unde poetul stăpînește destul o limbă străină, chiar și imperfect, dar atît cît să se exprime în ea, e preferabil — după opinia mea — să înceapă dînsul actul călmăcirii.

Primejdia cea mai mare care pîndește versurile traduse la noi (de buni cunoscători ai limbilor străine, dar adesea nepoeți ei înșiși) poartă — cred — numele «banalizare», banalizare prin respectul prea mare și prost înțeles al corectitudinii, banalizare, prin sacrificarea efectelor artistice versului exact. Îmi iau riscul să spun un lucru ușor taxabil de gugumănie: sînt preferabile versurile incorecte sub raport strict lingvistic (bineînțeles pînă la un punct) dar respuse de autorul lor însuși. El știe mai bine decît oricare altul să păstreze nervul liric original, cuvintele-cheie, accentele poetice fundamentale. Acolo unde respectarea exactă a sensului înfrînă rezistențe de alt ordin, poetul singur își poate permite să adopte fără pagube grave o altă formulare. Căci, iarăși numai el e în măsură să aprecieze cîtă

pondere are limbajul supra-semantic (sensurile cuvintelor independente de sens, ritmul, rimele, sintagmele, constelațiile lexice etc.)

Cîteodată, limba străină îi oferă sugestii nebanuite. Iată o astfel de substituție fericită, mai expresivă ca în original, cînd Maria Banuș traduce « sclav ticălos, mă auzi? » cu « Vaurien, tu m'entends? » (*Spun creionului*)

E iarăși mai bine prozaizat ironic: « Je l'ai envoyé à l'office » și « Je lui ai fait épouser une discipline », decît « L-am trimis la servici » (echivoc) și « l-am cununat cu o asceză » (prețios) (*Demon între paranteze*)

Inspirat mi se pare și: « et devant eux Thalassa » (prin efectul sonic final) în loc de « cu fața la mare? » (*Acum, cuvintele noastre*)

Există și cazuri cînd soluția preferată m-a încîntat mai puțin: În *Alternativă*, « feuilleton » pentru « serial » strică imaginea, fiindcă e vorba efectiv de privitul la televizor și actul acesta dă adevărata măsură a ritualului monoton cotidian. Nici « et alors la chose est claire » nu salvează tonul colocvial, pe care îl are versul: « și atunci, ce să mai vorbim » (ibid). Tot așa, pierde fiorul poetic din « și în felul acesta vei fi / și vei mai fi / încă o zi / o jumătate de zi, un minut », în « ainsi tu auras la vie, / à loisir / encore une journée de vie, / une demie, / un instant ». (ibid).

Cazurile unde poezia are de suferit sînt, spre lauda traducătorilor (și aici nu trebuie micșorat cu nimic rolul lui A. G. Boeșteanu și Andrée Fleury, ca și supravizarea avizată pe care a executat-o Alain Bosquet) foarte rare. De cele mai multe ori versul își păstrează o cursivitate naturală, nu apare căznit sau « butonat ».

O asemenea prezentare în fața cititorului francez e cu adevărat demnă, cuviincioasă și grațioasă, cum îi stă bine cui invitat undeva, vrea să cîștige simpatie. Să sperăm că și critica va avea o reacție favorabilă. Noi l-o urăm poetei din toată inima.

UN DRUM DE INVESTIGAȚII

expozițiile

„STUDIUL”

DAN HĂULICĂ

o instanță a cugetului

STUDIUL

Era în primăvara lui 1978, sub bolțile Bastionului din Timișoara. Venisem destul, din numeroase orașe ale țării, București, Galați, Sibiu și Cluj-Napoca. Și aveam în față un public extraordinar, pe care se părea că arhitectura aceasta minăstirește scundă, de albe și aspre ziduri, nu-l va putea conține. Ne înconjura strâns, rumoare caldă, nemăsură exaltantă, — în seriosul, în aplicația deloc frivolă a atîtor chipuri. Am spus, îmi amintesc, — așa mi-am început vorbirea: « Ardem ca în cămașa lui Nessus în seara aceasta; și poate nu-i o împlinire, pentru că tot ce

vedem comunică o admirabilă efervescență ». O simțeam, această efervescență gravă, caracterizînd publicul, dar și cele mai multe din lucrări, — dincolo de hărnicia sărbătorească a reflectoarelor, ori de înverșunarea protocolară de flash-uri. Nimic, într-adevăr, din convenitul unui vernisaj, în atmosfera de febrilitate oricît de cordială a unei asemenea seri. Cum nu i se potrivea evenimentului, și nici imaginilor ce ni se propuneau, ideea comună de expoziție, — ca o secțiune dată, ca un fel de ordine finită, abuziv impusă unui proces creator; cînd aici, tocmai, ceea ce ne stătea în față încerca să prindă procesualitatea vie a artei, dimensiunea ei de ilimitat, — în raport cu care noțiunea însăși de expoziție se reduce la o sărmană convenție. Asta voiau atare lucrări, să ne așeze în axul, prielnic pe cît de continuu, al inconfortului salubru numit *Studiul*.

Îl uităm adesea, o lungă obișnuință a lucrărilor pentru expoziții, — elaborate în vederea unui efect anume, a unei comuniuni cu privitorul pe punți gata făcute, lesnicios practicabile, îl alungă din memoria și din recunoștința noastră. A-l readece printre noi, în clar deplin, a-l asuma ca o lamură trudnic și august fidelă a ființei artistului, a sublinia că fără el nu s-ar înțelege însuși ireductibilul puterii care-i arta: astfel de țeluri, — deloc himerice, dimpotrivă, umil vitale în curățenia lor, — au susținut ampla confruntare de la Timișoara. Intitulîndu-se *Studiul*, fusese generos inițiată de pictorul Paul Gherasim, care nu pășea pentru prima oară la o asemenea organizare de spații, unde să se articuleze cu amploare muzeală o idee. Lucrase, împreună cu istoricul de artă Theodor Enescu — și aici, la Timișoara, consultat —, expoziția *Luchian înnoitorul*, din 1969, care marca o atitudine eficientă, riguroasă dar proaspătă, față de marele patrimoniu; și asociase deasemeni, pătrunzător, într-o confruntare de la Muzeul Satului, din 1973, valorile contemporane cu acelea folcloric-istorice, sub semnul *Permanențelor*. Calm și tenace, Paul Gherasim și-a găsit un sprijin devotat — și o complementară prezență — în pictorul Grigorescu Ion, spirit percutant, curios fără prejudecăți de aporturile cele mai diverse din creația confrăților: dintre care unii, pictori, graficieni, — ca și cîțiva cunoscuți scriitori și critici — s-au alăturat acestui efort, nu doar expunînd ori semnînd texte în catalog, ci venind la Timișoara, să participe direct la dezbaterile desfășurate acolo. Și tocmai la acest tip de complex efort colectiv se cer cu precădere menționate, cu o grațitudine nicidecum convențională, apăsător și lucid, meritele instituțiilor organizatoare, ale Uniunii Artiștilor Plastici și, mai ales, ale Comitetului Județean Timiș, de Cultură și Educație Socialistă, în frunte cu Președintele în funcțiune, Dumitru Preda; nervul inteligent al legăturii cu acest ultim organism fiind un critic timișorean, Coriolan Babeți, pasionat al cauzelor artistice de anvergură.

Spul *Studiul*, ca obiect al unei expoziții, — și și-ar părea, poate, că ai numit o temă de un interes specializat, care nu depășește exiguitatea atelierului. Însă, din

contra, cu mănunchiul ei de întrebări, cu dialectica ei francă, o asemenea confruntare era menită a servi — și ca atare o relevăm — drept test de maturitate pentru o întreagă cultură artistică. Nereducându-se la o colecție de lucruri încheiate, evenimentul ei trebuia judecat ca o deschidere de perspective; ceea ce aduna erau drumuri, — săgeți pentru lectura unei nemijlocite desfășurări, rămuros multip'lă: varietatea talentelor, a punctelor de vedere, a modurilor de a amorsa realul. vădind tocmai înțelesul autentic, deloc firav, al unei asemenea explorări. Numai din filistinism, din suficiență prezumpțioasă, am recuza ceea ce artiștii înșiși se hotărăsc să arate, într-o asemenea directă secțiune prin propriul atelier.

Care atelier, în secretul său, nu-i sinonim, pentru artist, cu o îndărătnică închidere în sine. Cei foarte mari, în taina laboratorului, — departe de a se claustra solipsistic — își aruncă lor înșile, tocmai pentru a se verifica superior, incredibile provocații. Cine ar fi bănuir? Rembrandt, care a sfărîmat pentru veacuri întregi arabescul formelor, în arta Occidentului, făcînd imposibilă continuitatea monodică, surîde unor întîlniri neașteptate, cu cel mai caligrafic tărîm, acela al miniaturii persane. Le-am văzut — aparțineau Luvrului, și acolo le-am aflat într-o expoziție despre *Rembrandt și desenul vremii sale* —, aceste rafinate d'après-uri, avîndu-i ca eroi pe *Șahul Jahan* la vînaătoare sau pe *Împăratul Timur*: ultimul, ținut sub o umbrelă-baldachin, stînd pe tron ca o marionetă sigură de sine, căreia însă piciorul i-a fost tras în sus, fără voie. Personajele șed oriental, în atitudini desprinse din miniaturi, cu un soi de vibrantă stîngăcie: consilierii, în jur, au un aer de Divan melanolic, guarzii, îndărăt, parcă visează țepeni. Bineînțeles, — în tonul sepia al desenului, frecat astfel pe suprafețe, încît boltește vag un spațiu — caligrafia trăsăturii e supusă unei pulsații delicate. Dar îi rămîne scenei, un amestec de fixitate și absență — dincolo de psihologicul, cu suveranitate implicat, îndeobște, în mușcătura desenului rembrandtian. După cum, la cealaltă transpunere, a vîntorii regale, călărețului îi citești, parcă, o țepeneală uimit fragilă, iar calului, săltat în sus, un decupaj și el gracil, care încearcă a traduce același mod proto-colar, același gust pentru convenția suavă. . .

Să se noteze, așadar, nevoia artistului de a ieși paradoxal din sine, chiar cînd nu se definește ca o natură picassiană, vreau să spun incorigibil proteică: Rembrandt nu este un Fa Presto, nu-și poate uita voios identitatea, în focul unei excitante petreceri printre maniere: precum, în veacul său, acel contemporan, Luca Giordano, de o prodigioasă versatilitate, care știa, de altminteri, nu doar să contraface spontan pictura venețienilor din Cinquecento ori a lui Rubens, dar și să rembrandtizeze ! Totuși atelierul se dovedește, și în acest caz, locul privilegiat unde, rămînîndu-ți pînă la urmă fidel, poți palpa marginile extreme ale unui teritoriu de tentații și disponibilități: pînă, chiar, la ceea ce îți este antinomic. Nu atacă Matisse, cînd se pregătește pentru capela de la Vence, cînd se pune în condiția de a o decora — nouă pentru talentul său —, versantul ce i se opune categoric, acela al zbaterii grimasante, — la antipodul seninătății lui majore? Nu încearcă

în acel moment, la zenitul blind al geniului său, desene de mîini, bunăoară, care-l confruntă cu Grünewald, cu angoasa cea mai declarată? Știm, capela va cînta albă și pură, eliminînd crisparea, va rămîne ca un triumf de luminoasă cordialitate; dar a le fi încercat, aceste noduroase mîini care se frîng, e, la Matisse, semnul unui imens și responsabil curaj față de sine.



Studii au făcut artiștii de multă vreme, de milenii. Sînt mărturii pe care arheologii le-au descoperit în Egiptul faraonic, schițe trasate pe cioburi de scoică dar și pe piatră, — și nu numai la Tell-el-Amarna, în acea epocă mai liberă, care se simțea mai aproape de natură. În acest înțeles, s-au produs studii și în antichitatea greacă, și în Evul Mediu, dar nu s-au păstrat decît prea puține: din rațiuni tehnice — pentru că nu se dispunea încă de hîrtie —, dar mai ales pentru că problematica studiului nu exista încă, el neinteresînd ca formă expresivă, distinctă de opera finită. De abia de la Renaștere au început să se păstreze cu atenție desenele artiștilor, să apară demn de cercetare travaliul pregătitor, cel ce face cu puțință ofranda operei, — obișnuit destinată contactului cu publicul. Demn de cercetare, și nu doar ca preliminarii, sortite să rămînă în umbră, dar ca formă tipică a făptuirii artistice. Vasari spune că Paolo Uccello — nedomolitul ingeniu speculativ — a lăsat după el desene cît să umple lăzi întregi. Și uriașii dinspre Cinquecento, Leonardo, Michelangelo, dacă vor lăsa și opere finite, le vor înconjura cu o aură miraculoasă de proiecte, răsărind inepuizabil din ideația lor. Față de această fierbere neoprită a geniului, — realizarea obiectivă, opera, oricît de înaltă, e condamnată să apară *incompiuta*. Și nimeni nu ne poate împiedica astăzi să iubim fără complexe acest incomparabil nimb de creativitate, înfășurînd superb promontoriile operei: să-l iubim cel puțin deopotrivă cu ele. Vestitul carton leonardesc, în cărbune și mină de plumb, *Fecioara și Sfînta Ana*, de la National Gallery, — cu drapelele riurînd precum o marmură de Parthenon, dar radiós de o transparentă a cunoașterii, ca o supremă predicțiune, atinge oare mai puțin absolutul decît opera meșterului pictat în ulei, decît tabloul cu același motiv, de la Luvru? Nu întîmplător, chiar evocările destinate marelui public, filme, de pildă, ca acela, de referință, al lui Fulchignoni, își bizuie acum demersul, fără teamă, pe latura am spune secretă a intelectului davincian, pe intimitatea lui fascinantă, revelată în desene.

De unde vine această schimbare de perspectivă, pe care a inițiat-o Renașterea? Dintr-o încredere nouă în ceea ce reprezintă *artistul*: el, creatorul, nu doar opera. În schiță, — comentează Arnold Hauser — « invenția era culeasă la obîrșie, încă nedespărțită de subiectul creator ». Preeminența desenului, pînă la a fi proclamat, de către Vasari, « părinte » al celor trei arte, arhitectură, sculptură și pictură, — în 1546 —, implica o mutație profundă, estetică dar și sociologică. Gloria desenu-

lui n-ar fi de gîndit, dacă în sistemul reprezentărilor despre artă nu s-ar fi produs o răsturnare coperniciană, purtînd în centru, ca un soare melancolic, *geniul*.

Să măsurăm amploarea acestei mutații, care apoi, în cîteva decenii, va împinge *il disegno*, gîndit ca tipar lăuntric al lumii văzute, pînă la înțelesul unei adevărate categorii ontologice. Pe acest drum, artistul nu mai putea rămîne, șters, *îndărătul operei*, — așa cum îl voia umil Evul Mediu, așa cum îl voise, paradoxal, și mentalitatea de tip *clasic* a antichității. Căci disprețul față de artist, ca muncitor, ca *demicurgos*, coexistă acolo, imperturbabil, cu fervoarea admirației față de artefactele lui. Contradictorie suficiență, iat-o străbătînd pînă la învățatul Seneca, spre a se așterne în astfel de sentințe: « Te rogi și sacrifici în fața efigiilor de zei, dar îl disprețuiești pe sculptorul care le-a făcut. » Sub orgoliul patrician răsună o prejudecată aberant nedreaptă, bătrînă însă, — povara ei, istoria a purtat-o îndelung, îi cedase și o minte strălucită ca Platon. Inginerul, recunoștea el în *Gorgias*, poate să se compare cu generalul, căci i se întîmplă, prin invențiile lui mecanice, să salveze cetăți întregi; și totuși, « îl disprețuiești » — adăuga neabătut filosoful, « n-ai vrea nici să-ți dai fata după feciorul lui, nici să-i iei, tu, fata de nevastă ». N-ar fi fost conform conveniențelor aristocratice, cum n-ar fi fost cuviincios, pentru Alexandru, să-i emuleze pe muzicienii pe care-i ascultase cu delicii. « Oare nu ți-i rușine să cînți așa de bine », îl certase taică-său, Filip al Macedoniei, cînd principele cîntase cu multă pricepere. « Fiindcă ajunge ca un rege să-și întrebuințeze cîteodată timpul liber ca să-i audă pe cîntăreții și face multă onoare Muzelor, dacă vrea în cîte un rînd să-i asculte pe truditarii acestei arte ». Nu-i mentalitatea pretentios barbară a unui hiperborean dedat doar armelor; căci îl aprobă însuși Plutarh, povestind episodul. Și unde? În primele rînduri din biografia unui mare protector al artelor, *Pericles*. « Adesea — scrie moralistul — ne face plăcere o operă, disprețuind pe cel care-o săvîrșește ». Și, mai izbitor, ca o stranie inadvertență, intolerabilă pentru conștiința noastră modernă: « N-a fost vreodată un tînr de o fire aleasă care, privind imaginea lui Zeus de la Olympia, să dorească a deveni Phidias, ori Polyclet, atunci cînd privește imaginea Herei din Argos; sau care să dorească a fi Anacreon, Philemon ori Arhiloh, pentru că, i-a făcut uneori plăcere să le citească operele. » Dar dacă nu te visezi măcar o clipă în locul celui care a creat o capodoperă, atunci n-ai realizat întreg conținutul uman al acestei plămui, n-ai cuprins-o adînc. O carență gravă de optică *socială* dispune la o înțelegere mai exterioară a artei. Această separație tranșantă, între operă și creator, a caracterizat de altminteri—și a limitat-o—critica formalistă, filologică și erudită, a alexandrinilor.

Nu-i vorba de a alcătui aici dosarul complet al unei sfidătoare obstinații; se reunesec, în această eroare, repulsia sclavagist parazitară față de *manualitatea* implicată artei, față de callitatea ei de muncă fizică, opusă aristocraticului *otium* ori întrecerli agonale-sportive; dar și mefiența acestei culturi față de diferențierile profesionale, față de *specializarea* ocupațiilor, care va fi proprie tocmai societăților demo-

cratice. Și chiar dacă perioada hellenistică, sau, sub Imperiu, epoca însăși, mai tardivă, a lui Plutarh, aveau să dea unele semne contrare, de prețuire expresă a persoanei artistului, e bine să nu uităm înțelesul *originar* al disjunției dintre creator și operă. Acesta e, sociologic, stratul fundamental, în admirația exclusivă a *operei*, — abstrasă creatorului, « izbăvită » de prezența artistului: în substructura ei, o atare atitudine poartă un vechi dispreț oligarhic. Nu de artist trebuie apărută arta, ci de prejudecăți conservatoare.



Dar de ce atîta istorie, într-un domeniu unde ai crede că triumfă, gelos, imediatețea fără de istorie? Fiindcă, în prezentul tensiunii care e studiul, dialectica acestei polarități, *obiectiv-subiectiv*, aduce inevitabil istoria. E dialectica zbaterii care a dat accent unui mare capitol din istoria artei europene, ea a opus fertil, în pictură, timp de secole, finitudinea și non-finitul, precizia formei și pregnanța subiectivă a culorii, a execuției. E antinomia care, în veacul al XVI-lea, polarizează opțiuni și dispute — între pictura de spirit florentin și aceea a venețienilor, răzvrățiți contra exactității care usucă, a scrupulului fastidios, care lustruiește dur suprafețele, făcînd carnația « să pară de porfir », iar umbrele arbitrar negre. Mîndră de complexitatea coloristică a marilor ei meșteri, de vitala mișcare lăuntrică pe care aceștia au imprimat-o picturii, Veneția are curajul să promoveze, ca un ideal, promptitudinea fericită a penelului și libertatea, neconstrînsă de pedanterii gramaticale. Avînd sub ochi exemplul unor artiști de o răsufare uriașă, ca Tizian și Tintoretto, se putea, într-adevăr, pleda pentru drepturile intuiției sensuale, pentru imprezizibilul care nu acceptă baremurile de finitudine. O face un Aretino, afin literar al vivacității tintoretienne, e o bătălie care mobilizează și alte condeie, dornice să afirme și să impună originalitatea Veneției. Pentru ei, gloria picturii nu se desparte de puterea vie a *schitei*: sustrasă, aceasta, desenului și racordată, în schimb, culorii, expresiei întregi a tabloului. Astfel, neîncheierea, pe care o designăm prin *schiză*, e revendicată drept un caracter al *operei*, îi aparține ca un merit, testînd că a știut să evite acuratețea care îngheață. O atare mentalitate artistică ar face din *incompiuto* nu o dramă, ci mai degrabă o condiție a reușitei: în numele puterii de a te opri la timp !

Desigur, de la acel *Destul !* despre care vorbise odată Cicero, — un punct în artă, pe drumul acurateții formale, cînd trebuie să știi să spui astfel, oprindu-te —, pînă la declarațiile venețienilor, este distanța de la o eleganță înțeleaptă la un program anume, de imprecizie expresivă. Pentru un venețian ca literatul Lodovico Dolce — în al său *Dialogo della pittura*, din 1557, — calitatea cea mai de preț nu poate fi găsită fără « o anume cuviincioasă neglijență ». Căci « e nevole, mai ales, să te ferești de prea multa silință, care în orice lucru strică »: « Bisogna sopra tutto fuggire la troppa diligenza che in tutte le cose nuoce. » Sagace scandal

al intuiției de artist! Ea spune, neprevăzut, — în Veneția euforic saturată de culoare — că îi este inerentă valorii artistice o condiție *spirituală*; fără de care tocmai ar coincide cu zelul diligent, cu simpla sîrguință *artizanală*. De aceea inalienabilul artei s-ar putea identifica, la limită, cu libertatea studiului; în schiță, astfel înțeleasă, în revărsarea ei energetică, e un elan de plenitudine — care nu-i frumusețe încă neatinsă. Vitală bogăție, el comportă și libertatea renunțărilor.

De aici pleacă toată pictura modernă, Veneția își imbarcă moștenirea pictorică pentru o vastă călătorie. Aretino putuse defini gondola, cu o întorsătură vînetă, destins muzicală, — « melodia de lo agio », melodia tihnei. În veacul următor, Marco Boschini, pasionat și el de comorile picturii venețiene, le descrie mîngîietor, — la Bassano, de pildă, cutare efect optic, luxuriant și mobil, « cheamă ochiul să plutească precum fluturile ». Iar în alt vers, surîzînd tot unei iluzii dinamice — care clatină reflexele zidurilor, « Se vede caminar l'architettura ». Însă, indeobște, savurosul comentator asigură admirațiilor sale o instalare trainică, el le echipează, ordonat și ofensiv, pe o navă care să înfrunte Universul. Pictorii, începînd de la Carpaccio și Gianbellino, au fiecare rolul lor în construcție, unora li s-a încredințat să fabrice timona, altora să cioplească arborii catargelor; Schiavone călăfătuiește, Paris Bordone are de aurit pupa. La comanda supremă, veghează Tiziano, — « vero Armiraglio de la pitura », — cum îl califică autorul, în vorbirea lui vînetă. În preajma amiralului, — armoniosul Veronese, « commissario di bordo »; iar vehementului Tintoretto i s-a găsit o misie altfel activă, — « Capo dei Bombardieri »: semn că fastuoasa galeră e, într-adevăr, pornită să lupte.

Pe la 1660, cînd apărea această « *Carta del Navegar Pittoresco* », impunătoarea flotă venețiană vîntura îndrăzneț Mediterana, peste două decenii avea să cucerească Peloponezul. Dar expediția la care fantazia lui Boschini convoca pictura era deja în mers, fără investiții, fie și capricios amuzate, și fără ordine de bătaie prestabilită. Căci Veneția, într-un anume sens, cucerea Europa, expansiunea ei, a gustului ei, se înfăptuia prin propagandiști infailibili — Rubens, aclamat la Anvers, Londra, la Madrid și Paris, care purtase sensibilitatea și instinctul schișel pînă la prodigioase reușite; iscînd un anume frison, de indicibilă ușurință, în mașinăria celor mai complicate compoziții. Sau, încă, Velázquez, căruia Boschini îi salută *Portretul Papei Inocențiu al X-lea*, « *fato col vero colpo venezian* »; la rîndul său, marele spaniol declarîndu-i — în primul interview din istoria artei — că « la Veneția se află ce-i bun și ce-i frumos », — « *A Venetia si trova el bon, e'l belo* »; iar înaintea tuturor, în ochii săi se așează Tizian. Din care, știm, cumpăra opere fundamentale pentru Curtea Spaniei.

De la Velázquez la Goya, la Manet: acesta, și direct marcat de Venețieni, de Giorgione; încît s-a putut vorbi, în legătură cu peisajul modern, despre ultimul

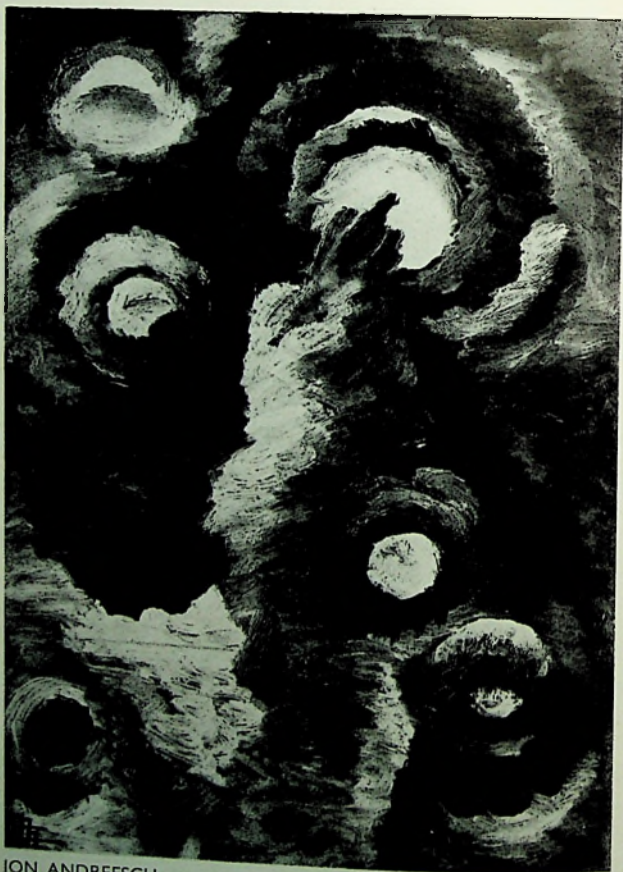
giorgionism, — al impresioniștilor. Dar pînă acolo, timp de aproape trei veacuri, ecurile Veneției se întreta în toate marile polemici picturale: pe ea se reazemă, în adînc, « rubeniștii », contra adepților lui Poussin, în Franța, înspre pragul veacului al XVIII-lea, spre ea se întorcea melancolia mătăsoasă a lui Watteau. De la Venețieni, tot mai mult, și de la « discipolul » lor Rubens, se revendică Delacroix — adept al efectului muzical, al pregnanței ireductibile, de masse cromatice; cînd judecă ingrată o pictură dogmatic bizuită pe conture, pe « umbre decupate », ai spune că se întîlnește cu aserțiunile lui Dolce sau Pino, din Cinquecento, pe care nu-i citise. Și iată-l, mai surprinzător, formulînd acest adevăr trăit, care atinge fatalități ale expresiei, — dincolo de polemica romantică a vremii, împotriva lui Ingres, a netezimii lui sticloase: « Totdeauna — observă Delacroix — trebuie să strici puțin tabloul, ca să-l poți termina ».

De unde, interesul unui *d'après* ca acela al lui Van Gogh — *Punerea în mormînt* —, care-l va relua pe Delacroix, exasperîndu-l, deși Vincent n-are sub ochi decît o gravură, a lui Nanteuil, nu chiar tabloul. Dar trebuînd să-i caute culoarea din amin-tirea altor picturi ale meșterului, improvizînd oarecum, îl readuce totuși, fratern, la acel tip de enunț virulent, pe care, subminat de convențiile epocii, marele romantic însuși — oricît de ostil lustrului clasic — îl lăsa să se atenueze.

Nu totdeauna, însă: uneori același Delacroix rezistă, — refuză coeficientul de banalizare la care se supun lucrările, ca să între în dialogul obișnuit cu publicul, pe simeza Saloanelor. Atunci tablourile nu consimt să se alieneze — de artist, de noima lui profundă —, nu acceptă o idee tranzitivă pînă la stereotipie, despre *capodoperă*; pictorul le oprește execuția, la un stadiu de combustie *fauvă*, altul decît acela tolerabil privirilor comode. Nici vorbă să le expună, le scoate din circuitul așteptărilor convenționale; dar nu pentru o joacă dezinvoltă cu viitorul, pentru a-și asigura, disponibil, o șansă aleatorie. Dimpotrivă, acestea sînt el, — mai acut decît toată producția pe care și-a alineat-o în Saloane. Și nu e numai cazul său, ci al atîtor opere libere, la vremea lor neexpuse, al picturilor de figuri și al schișelor, bunăoară — *studii*, cum le numea bătrînul —, ce constituie astăzi partea cea mai solidă din reputația lui Corot. Al atîtor opere despre care artiștii știu că-i reprezintă, Constable declarînd că « preferă » schițele — adică dublul viu, tablourilor sale, Goya care nu se înșeală cînd își zidește bătrînețea în negrul aproape inform al picturilor de la Quinta del Sordo. Lucrul e exact în așa o măsură, încît astăzi — semnala Malraux — cînd despre cutare pînă complezentă de Corot sau Courbet spui « E un tablou de Salon » — îl recuzi, *ipso facto*, ca expresie *proprie* a pictorului; « ca și cum — sublinia el — meșterii ar fi trimis acolo tablouri *traduse* ».

Tirania academismului, și criza raporturilor dintre artist și public, în veacul al XIX-lea, au dat dimensiuni paroxistice acestor incompatibilități. Însă chestiunea





ION ANDREESCU

(1850—1882):

Nud în picioare, ulei pe pînză, colecția
M.B.T.

CORNELIU MIHĂILESCU

(1887—1965):

Fantezie de culoare, ulei pe pînză

DORU BUCUR

(1922 — 1969): Autoportret,
desen cărbune pe hîrtie



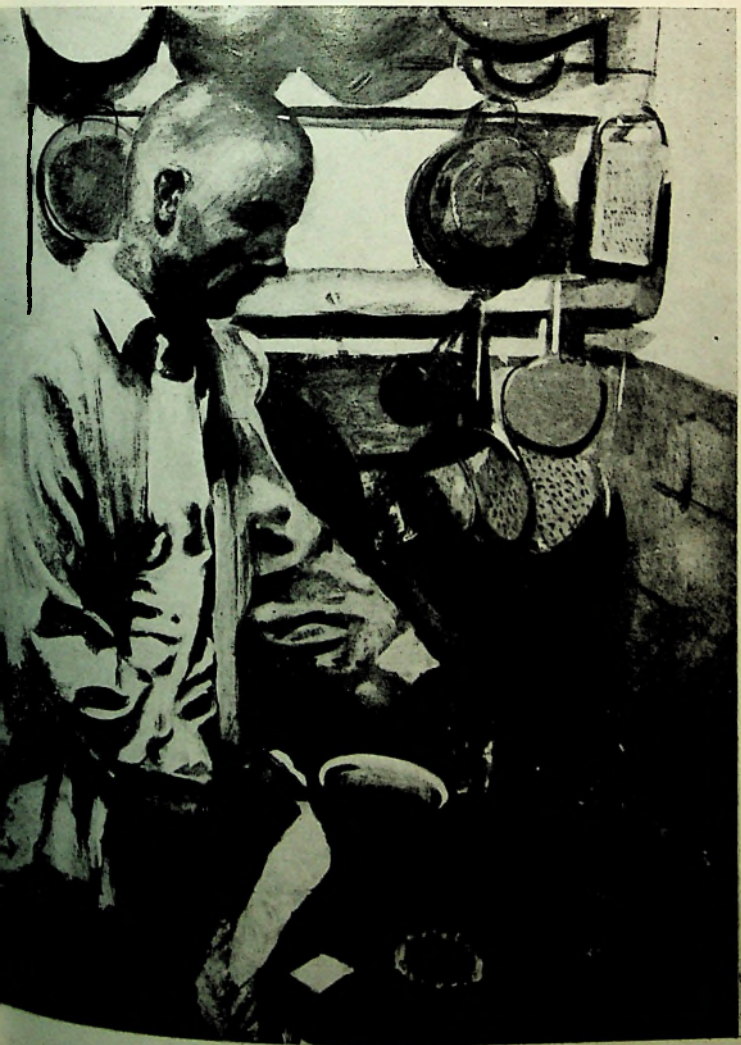
GRIGORESCU ION

(n. 1945):

Acasă, ulei pe pânză

Studiul meu asupra realității sociale a ajuns într-o altă fază — înlocuiesc figura străină — « personajul » — cu mine. Studiul care este rezervat artistului, în acest domeniu, și desigur este vorba de adevărul acestei realități sociale, este studiul relației pe care o are formularea adevărului cu cei care privesc lucrarea. Asemenea adevăruri trebuie să dovedite, iar artistul care și-a luat această sarcină face mai întâi raportaj, ceea ce înseamnă că el poate da iluzia celor găsite la fața locului, adică le înscrie într-un timp și un spațiu. Însă « personajele » nu pot atesta ceea ce, de fapt sînt oamenii. Seriozitatea atitudinii, a comportării, poate mai degrabă dovedi ceva, dacă ea îmi aparține chiar mie





THEODOR PALLADY

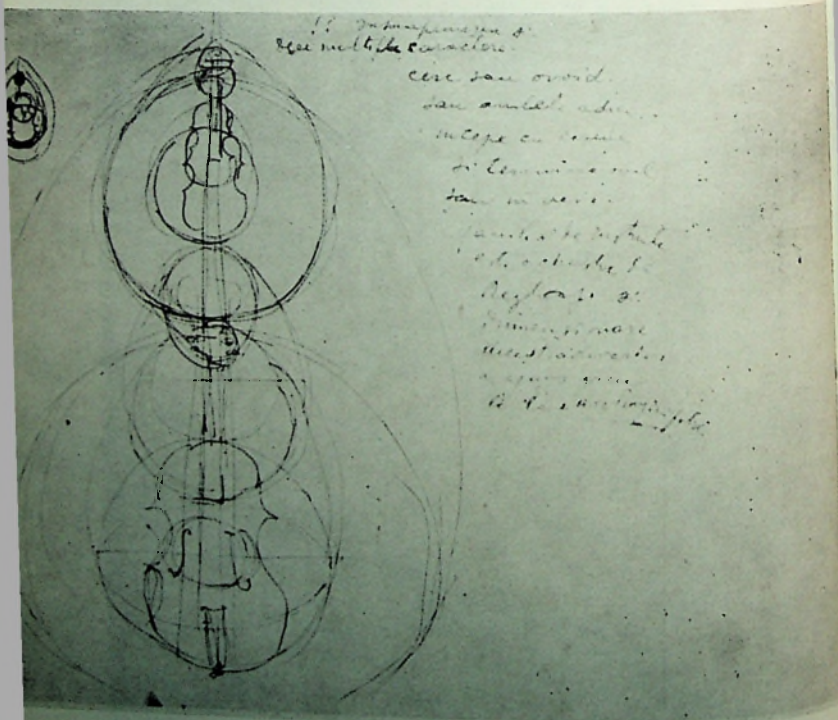
(1871—1956):

Autoportret, tehnică mixtă,
colecția M.B.T

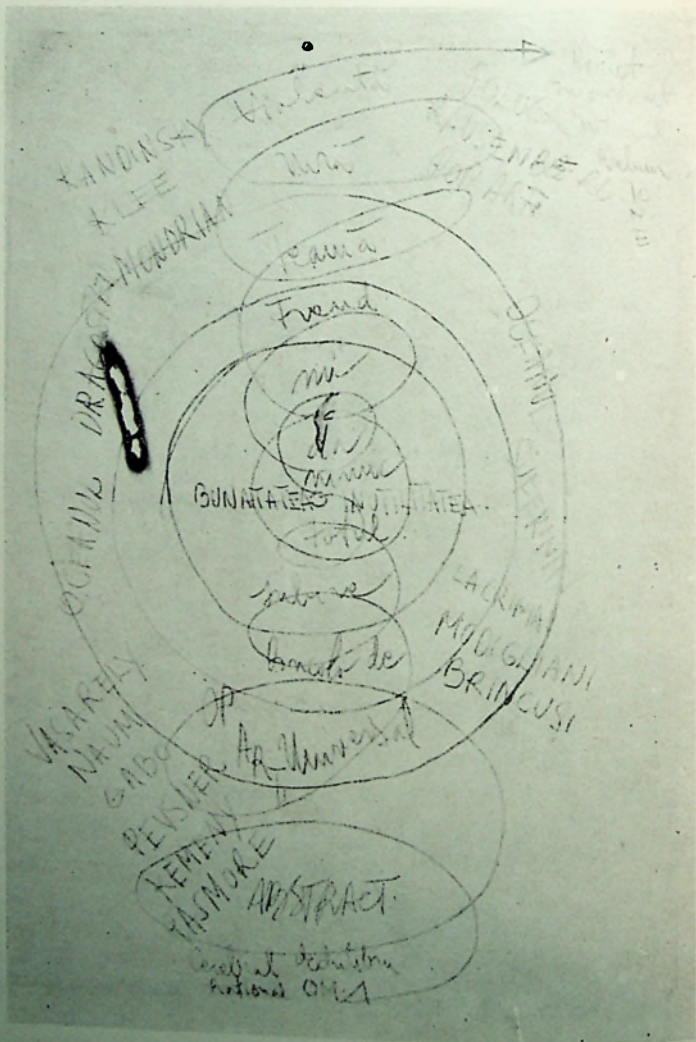
MIRCEA TEODORESCU

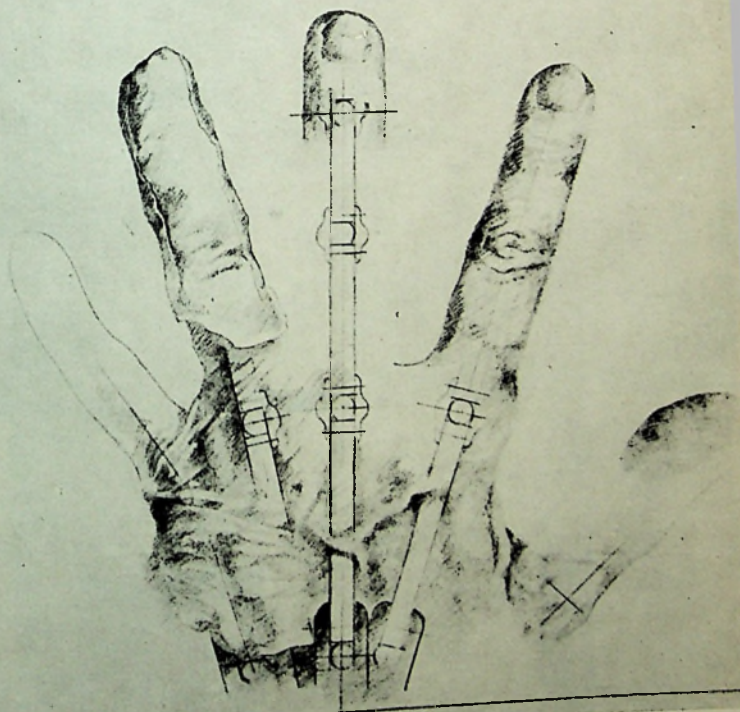
(1900—1971):

Filă cu schițe și însemnări de analiză
morfologică a instrumentelor din familia
viorii









GETA BRĂTESCU
(n. 1926):
Mîini 1974–1976, studiu
crelon pe hîrtie

Coloni corali pt. o tineri dechise



SC. 1:10



STAN ZUGRAVUL

(secolul XVIII):

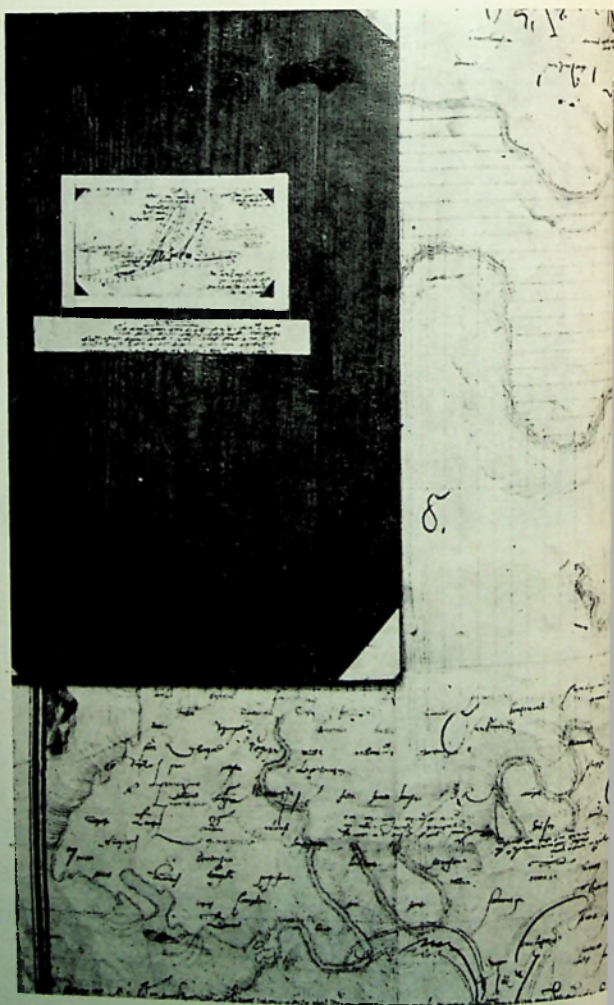
Caiet de studii, desen în peniță.
colecția M.B.T.

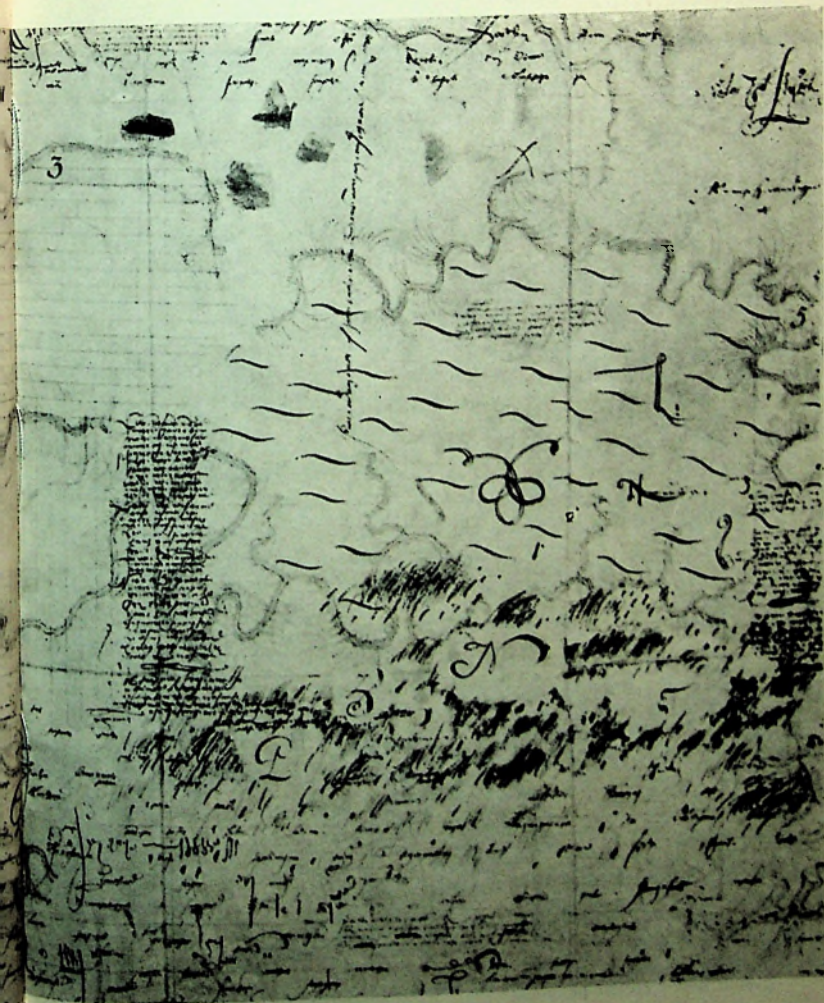
FLAVIU DRAGOMIR

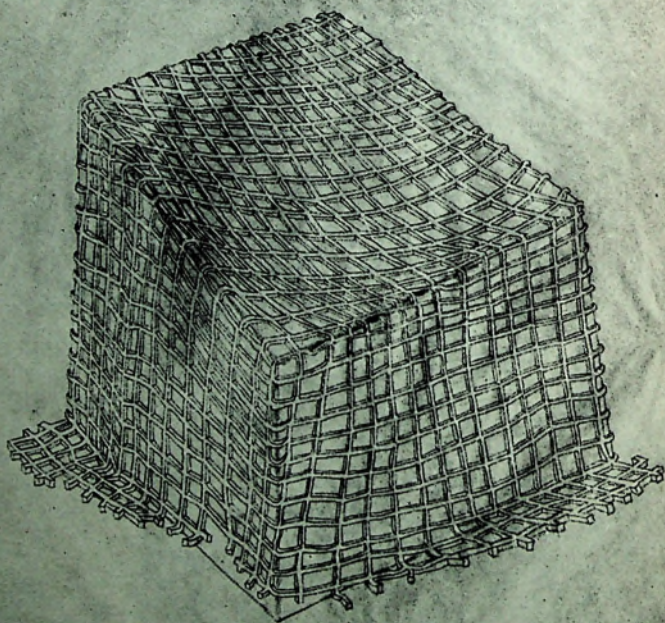
(1915—1974):

Două proiecte de coloană ceramică pentru
arhitectură, desene colorate pe hîrtie

ION BITZAN
(n. 1924).
Hartă,
tuș colorat
pe hîrtie colaj







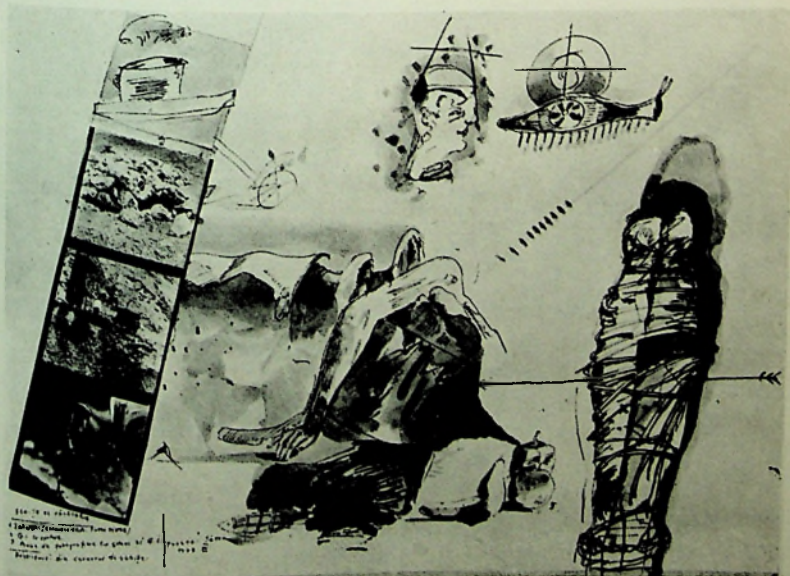
Cubul - Doru Covrig '72

DORU COVRIG
(n. 1942),
Cubul, desen creion pe hîrtie

PUSZTAI PETER

(n. 1947):

1. Sertarul cu amintiri, desen tuș tempera colaj foto pe hîrtie
2. Schițe de călătorie, desen tuș tempera colaj foto pe hîrtie
3. Studiu, desen tuș acuarelă creion colorat pe hîrtie
4. Studiu., gravură pe metal



SORIN DUMITRESCU

(n. 1946):

Loc 1—7 (șapte studii pe o temă) tuș și guașă pe hîrtie

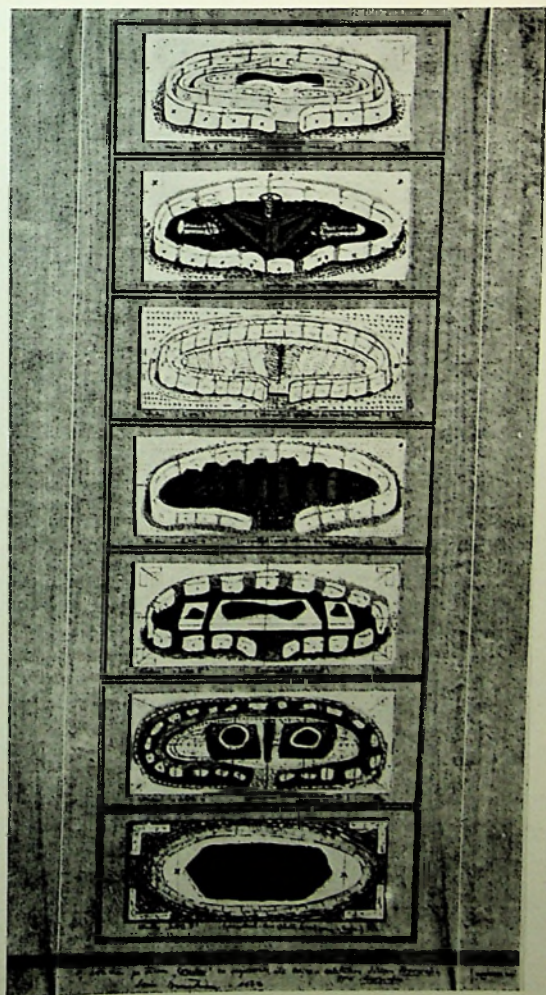
Cred că nimic nu face mai vizibilă mișcarea gîndului plastic, decît studiul, subtilă acțiune tactilă asupra unei deveniri. Studiul asigură prezentul continuu în conștiința artistică, a lui « a învăța », nobil verb care acordă creației dimensiunea unei auguste modestii.

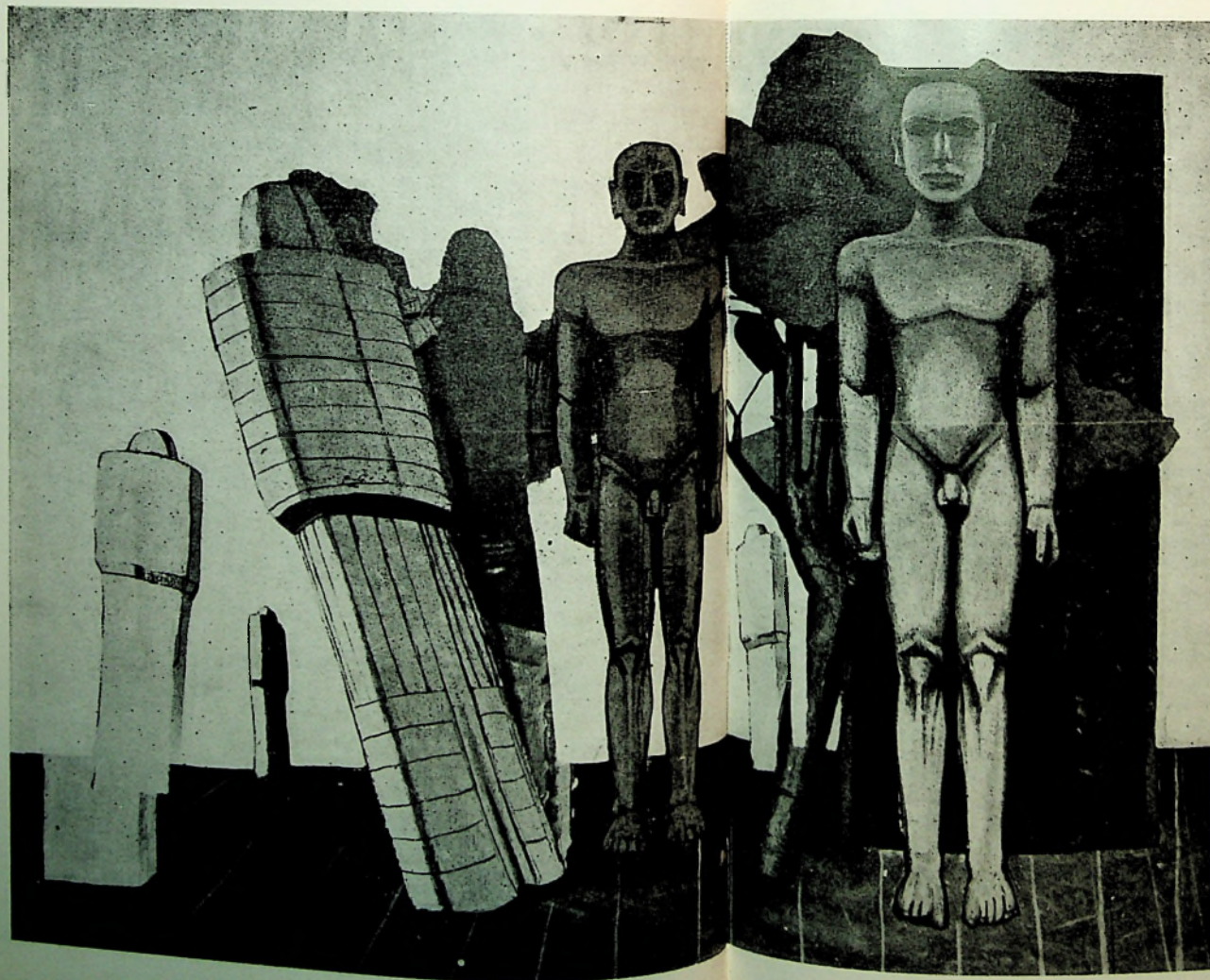
Înțelegînd fiecare acțiune plastică începută, ca pe un eveniment în fața căruia trebuie să te prezinți liber, spre a-l îndeplini exemplar, studiul reprezintă o posibilitate și anume, posibilitatea de a te lua pe cont propriu

DORU COVRIG:

Urme de ipsos







VIOREL GRIMALSCHI
(n. 1947):
Oedip, ulei pe pânză



IOAN UNTCH

(n. 1926):

Studii de forme din natură,
cerneală pe hîrtie

depășește cu mult tristul pitoresc în care degingolează o atare dialectică, în clipa când un Whistler e silit să se apere în justiție, — să intenteze un proces unde a câștigat, despăgubiri civile, o centimă ! Se știe, calomniile îi contestau, pe temeiul *non-finitului*, calitatea de pictor. « Tablourile lui Whistler nu sînt încheiate » — îl acuza un prerafaelit, familiar al detaliilor literar și pedant transcrie: « Se poate — răspundea mușcător Whistler — ca tablourile lui Burne-Jones să fie încheiate; dar în fond nu-s nici măcar începute. » Iar replica pe care, la noi, Ștefan Luchian, în *Vorbele unui pictor*, o adresa cutărui cusurgiu academișt, de el știut, sună la fel de categoric: « Ce-i pentru dumneata schiță, pentru mine e finit și prea finit. »

Toate acestea se petrec în condițiile în care istoria a scos la iveală tipul și problematica aristului *maudit*, — obligat să provoace, pentru a-și rosti visul de absolut, o societate mercantilă, insolent opacă. Dar cu mult înainte, când artistul nu se vedea încă împins spre această deznădăjduită ruptură, și relațiile cu publicul nu erau astfel exacerbate, când geniul nu cunoștea primejdia neînțelegerii sistematice, a eșecului absurd și deriziunii, — când aventura unui Cézanne ar fi fost imposibilă, și nu se produsese încă nici măcar clivajul care a rupt în două viața lui Rembrandt, izolîndu-l în solitudinea întîiului mare pictor *maudit*, — rămîne totuși uimitor să afli această nostalgie, a unei picturi făcute *pentru sine*, la cel mai răsfățat artist al veacului său. Ambasadorul cu trai princiar, meșterul cu uriașe comenzi, adulat în atîtea Curți și capitale, căruia totul îi suride inepuizabil, viața, nu numai arta, Rubens deci, se sustrage uneori admirației curente, ascultă de un demon care-i poruncește să fie el pînă la capăt, — pînă la riscul de a se distanța de așteptările ce-l vor mereu spectaculos, strălucitor și lesne perceptibil. În loc de a desfășura cu brio un spectacol, îl mulțumește în atare împrejurări aluzia, tocmai pentru a inventa — dincolo de iluzie și dincolo de retorică —, mai liber și mai dens totodată, un univers căruia îi ajunge să existe, ca pictură. Acesta e sensul unor tablouri, variante cîteodată, — la Rubens, cum va fi mai tîrziu și la alții, oricît de diferiți ca structură, fluidul, unduiosul Fragonard ca și asprul, tensiocraticul Géricault, de exemplu. Artiștii le-au oprit execuția la un punct determinat — le-au lăsat *neîncheiate*, pentru un ochi profan: mai exact, *altfel* încheiate, pentru că autonome, nereclamînd altceva; și neasimilabile cu stadiile unei gravuri — observa Malraux. « De ce — se întreba el — Rubens n-a „finit” *Întoarcerea lui Philopoemen* (tabloul în ulei, de la Luvru) ori *Bătălia Tunisului* ? Din decepție ? Le-ar fi distrus. Din întîmplare ? sau pentru că recunoștea în ele o desăvîrșire altcum decît aceea care ar fi dat iluzia unui spectacol — decît aceea pe care o dă al său *Philopoemen* „terminat”, de la Prado ? » Dialectica *non-finitului* întîlnește nostalgii și ambiții profunde, mobilizează generos și rebel demiurgia artistului.

Vă amintiți ? — în Balzac, în *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, freneticul Frenhofer, pictorul incomparabil și fantast, are un adevărat acces de furie cînd îl numește

pe Rubens: îl blamează ca pe un adversar, truculent și prea abil, « cu munții lui de carne flamandă ». Bătrînul — cum îl închipuie nuvela — fusese elevul lui Mabuse și rivnea să prindă, într-un imperial triumf al clar-obscurului, tot ce-i vital și proteic, întinderea întreagă a contrastelor neîmpăcate; de aceea îl denigrează pe Rubens, țintește în el tocmai rivalul norocos: geniul reușitei sigure și prompte, demiurgia fără de martiriu. Aceea pe care-o simbolizează Frenhofer e, dimpotrivă, demiurgia imens curioasă de noi ipostaze impuse tabloului, acumulîndu-se într-un adaos neîntrerupt, iluzionat și tandru, care i-a luat pictorului zece ani de zburcium. Acest prea mult este *nimic*, în ochii personajelor îngăduite în sfîrșit să-i contemple lucrarea: « Dar mai devreme sau mai tîrziu va băga de seamă că nu e nimic pe pînza lui ! strigă Poussin », erou și el, foarte tînăr, al narațiunii. Privirile lor nu mai disting decît « un fel de ceață fără formă », un haos fremătînd, acolo unde Frenhofer crezuse că atinge, biruitor, ca într-o paradigmă, plenitudinea volumelor scîldate de aer, rotunjimea lor emergentă. Din pozitivitate supremă a reliefului, nemăsura abundenței a făcut un vid nebulos.

S-ar spune că Balzac își exorcizează, în termenii acestei dileme, înșiși demonii lui interiori: ficțiunea de aici — se explică el, într-o scrisoare — ar exemplifica, împreună cu alte cîteva, înrudite, *Massimila Doni*, *Louis Lambert*, acest risc paradoxal: « opera și execuția ucise de prea marea abundență a principiului creator ». Cu puterea lui, în stare să domine alchimia oricîtor metamorfoze, cel care pornise la drum scriînd un *Tratat despre Voință* se sprijină, deci, pe limitativul inerent al operei, împotriva acestui spectru. Dacă îl tentează umana expansiune care e setea infinitului, morala lui de făptuitor robust îi spune totuși să se apere, — de bogăția ce nefericește: opera, ca organizare dată, inteligibilă, e acolo, țarcul pe care-l trasează ea va opri magic ispita. Balzac nu va cădea înfrînt ca straniul Frenhofer.

Dar oare astăzi Frenhofer mai poate apărea cu adevărat înfrînt ? Oare indistinctul la care a ajuns e ratat ? Sau, mai degrabă, rațiunea lui scapă celorlalți, ca prin efectul unei denivelări istorice, lată-l corectînd magistral o pînză a unui confrate, atingînd culoarea cu o suplețe febrilă, « străbătînd uneori o gamă întreagă mai repede decît un organist de catedrală, întinderea clavirului ». Martori ai scenei, « Probus și Poussin, stăteau nemișcați, fiecare de cîte o parte a pînzei, cufundați în cea mai vehementă contemplație ! » Ei, care îl vor compătimi, în final, pentru a se fi înșelat iremediabil. Totuși nu se poate spune că bătrînul nu-i pregătise, dîndu-le indicii de justă lectură a unor asemenea suprafețe: « De aproape, lucrarea pare cîlșoasă și lipsită de precizie; de la doi pași totul devine mai ferm, se oprește și se detașează... » Seamănă cu precauția pe care și-o ia un ghid, prezentînd pictura impresionistilor: însă un ghid vorbind despre impresionism, în 1612—1613, cînd se petrece acțiunea ! Cu atît mai mare surpriza de a întîlni, la Balzac, împinsă pînă la informal — presimțînd situații ce se vor ivi curent abia după

1950 — antinomia dintre scrupulul exactității optice și libertatea plăsmuitorului. Mai rămăneau câteva bune decenii pînă la impresionism, cînd Balzac intuiește, în 1831, toată această posibilă dezvoltare !

Pe Frenhofer, cel ivit cu trei secole prea devreme, prozatorul îl face să moară după ce și-a ars pinzele. Alții, care se recunosc în el, nu se vor sinucide totuși: « Cînd un tablou nu e realizat, îl pui pe foc și începi altul ! » — avea să spună Cézanne. Cel căruia îi răspundea astfel nu era Balzac — *Le chef d'oeuvre inconnu* îi va deveni, în anii tîrzii, carte de căpătîi; ci fostului său prieten, Zola, ficțiunii lui, plină de suficiență burgheză, de milă vecină cu disprețul, care își închipuia că a cuprins « cazul » lui Cézanne și al picturii moderne: al veleitarilor — credea el — care n-au atins *Opera*. De unde, titlul pretențios al romanului din 1886. *L'Oeuvre*, ce folosise dezinvolt trăsături ale prietenului de la Aix, pentru a figura un prototip al «șecului. Departe de acest Claude Lantier, care se omoară spînzurîndu-se, Cézanne, peste toate îndoilele, peste toate vrăjmășiile, simte că trebuie să reia perpetuu, într-o încordare implacabilă, eroic obstinată: « Je me suis juré de mourir en peignant ». Dacă era cineva cu care să se identifice era tocmai personajul balzacian, Frenhofer — îi încredința el lui Emile Bernard. Nu pentru că ar fi coincis tehnicește cu pictura aceluia, — cu toată dragostea lui intensă pentru venețieni, care-l apropie, și ea, de meșterul din nuvelă; ca și acele adevăruri de meserie, aspru smulse practicii sale, — « Il faut que ça tourne, que ça s'interpose à la fois », « Je cherche à rendre la perspective uniquement par la couleur », « Le principal dans un tableau c'est de trouver la distance ! » — care i-ar fi putut plăcea și bătrînului Frenhofer, căci îi împing visul către o maximă eficiență. Dar mai ales, ceea ce rezumă totul, venise și el *prea curînd* — Cézanne le-o spunea, în ultimii ani, tinerilor care încercau să-l consoleze, tardiv, cu admirația lor.

Le dădea un magnific exemplu, demiurgla lui cultiva un singur orgoliu — al picturii. Totul pentru acest zeu: pentru sine, doar fericirea ședințelor bine îndeplinite, cîteodată cu exclamații de învățăcel care a trecut cu bine proba ! « Monsieur Vollard, j'ai une bonne nouvelle à vous apprendre: je suis assez satisfait de mon étude de tantôt; si le temps, demain, est gris, je crois que la séance sera bonne ». Este Cézanne ajuns în plinătatea de zenit a mijloacelor lui, tresărînd totuși de reușita studiului pe care-l face, după cutare tablou de muzeu, la Luvru. Același sens al absolutului, fără vreo distincție între studiu și opera în nume propriu. Prin astfel de sublimă modestie, Frenhoferul de la Aix redeschidea un vast drum spre tot ce e artă-cercetare: însă desfășurată fără zădărnicii de duh pedant, dimpotrivă, cu francheșea interioară care asimilează muzeul, naturii — ca o ipostază a travaliului după motiv. Care natură, știm, — oricît de fierbinte

îmbrățișată — nu lasă loc, la Cézanne, pentru vreo abolire a lucidității: « Cred că în fața naturii devin mai lucid ».

●

Simbolică întâlnire, între vertijul frenhoferian și aceste naturi pasionat lucide: căci lui Cézanne, peste câteva decenii i se va adăuga alt geniu fundamental, Picasso — și el atras de înțelesul ficțiunii balzaciene. O ilustrează în 1931 — la o sută de ani de la apariția scrierii —, în seria gingaș dispendioasă editată de Vollard. O ilustrează fără a-i reproduce decorul și anecdota, revenind însă repetitiv, ca într-o obsesivă ațintire, la imaginea artistului în curs de a plăsmui. Nici aici nu-i vorba de a reconstitui ca atare himera picturii lui Frenhofer. Dacă superbe *hors-texte*, mai înainte pomenite, delinează un stil de puritate clasicizantă, alte imagini însă, în chip de introducere, aduc o grindină de grafisme tensionat geometrice, ca niște aprige intersecții; pentru ca gravurile în lemn, după Picasso, ce completează ilustrația, să împrumute moduri constructive și chiar teme proprii cubismului. Fără scrupulul unei traduceri, însăși această concertată dispersiune stilistică e chemată să echivaleze sfîșierile interioare ale personajului. Cu care Picasso se identifica mai adînc decît am crede — el care a făcut o pîrghie fără seamăn din insatisfacție superior creatoare, din fuga printre stiluri, abandonate și reluate după nevoile inflexibile ale genului; relativizîndu-le, scoțîndu-le din condiția de expresii predestinate, și în același timp potențîndu-le într-o grandioasă mișcare totală. Sezișantă întîmplare, — am aflat-o citată tocmai în legătură cu aceste ilustrații pentru *Le Chef-d'oeuvre inconnu*: o evoca, într-un articol din *Mercure de France*, din 1931. Fernande Olivier. Tovarășa de viață a lui Picasso din acei ani povestea despre o seară în care luaseră hașîș, la Princet, colecționarul avizat: atît gazda cît și oaspeții, pictorul, Max Jacob, Apollinaire, fură cuprinși de o tipică dorință de expansiune, cu efecte mai degrabă amuzante la poeți. « Cît despre Picasso, pradă unui acces nervos, striga că a descoperit fotografia, că poate să se omoare, că nu mai are nimic de învățat ». Inventatorul cel mai abrupt al veacului, redus la fotografie, protelcul absolut împiedicat să se îmbogățească! Din subconștient, i se înălța angoasa unui blocaj: « într-o zi avea să fie oprit în evoluția lui. Avea să atingă ținta, un zid, n-avea să poată merge mai departe, să învețe, să descopere, să pătrundă, încetul cu încetul, dar totuși să pătrundă secretele unei arte pe care o voia nouă. » Necontrolată, revolta urca din adîncuri, inerentă naturii sale: sublinia peremptoriu nevoia lui organică de a se depăși — Frenhofer neînduplecat, care crește ferm, tocmai neoprindu-se niciodată. Și să se noteze că această mistuitoare ambiție, la pictorul care a făcut să se vorbească fără abuz despre « secolul lui Picasso », e asociată simplu, tenace, cu vorba a învăța. Parcă pictorul ar traduce, în furla lui de metamorfoze, înțelepciunea vestitei inscripții de pe desenul lui Goya: *Aún aprendo*! De aceea ne-am rotit astfel în jurul acestei tipologii îndărătnice, Studiul nu e, în ochii noștri, o pledoarie pentru vag, pentru reverii delic-

vescente: Picasso însuși stă aici mărturie despre puterile de sarcasm și feroce inteligență pe care le poate mobiliza această disponibilitate. Totul e cuprins în nobila voință de a învăța perpetuu.



Totul, curajul de a rata, și neastîmpărul de a reîncepe: fie și de a strica « pentru plăcerea de a reîncepe », — cum s-a rostit într-un rînd Degas, după ce modelase, în ceară, la una din *Dansatoarele* lui, douăzeci de variante. Și asta nu dintr-o hedonică ușurință, dar tocmai exersînd fabricitatea esențială a artistului. Iar în ordinea verbului, tînărul prieten al lui Degas, care avea să elaboreze poetica cea mai riguros acordată ideii de fabricitate — considerînd poezia « une machine de langage », unde, ca într-un *calcul*, « imediatul meu e raportat la ideea de problemă și de operații », după tipul unui *travail combinatoire* — ați înțeles, Valéry, a dat *non-finitului* o legitimare esențială. Căci Valéry îl scoate din ordinea descusutului, a accidentelor, spre a-l recunoaște inerent poemului; care, el, nu-i niciodată *achevé*, ci numai *interrompu*, printr-o oprire accidentală; menit să continue în planul combinatoire al ideăției, dacă pricini fortuite nu i-ar întrerupe curentul. Pentru prima oară într-o perspectivă declarat intelectualistă, se produce o asemenea racordare: *non-finitul* devine compatibil cu maxima precizie a inteligenței; e adus în miezul luminos al ideăției, lasă departe în urmă prejudecata care-l ținea în perimetrul dezordinilor spontane.

Intră aici, desigur, într-o asemenea mutație, un sens al mobilității intelectuale, care — fără a recuza perfecțiunea — funcționează incitant și tonic, dispunînd spiritul la neconținută acțiune, la neconținută încercare. Modelul propus pentru această atitudine fiind Leonardo, — nu suma istorică a produselor sale, ci virtualitatea deschisă a geniului, a căutărilor sale —, se înțelege că Valéry revine azi în actualitatea strictă a discursului artistic. Căci pe Leonardo — luat drept capăt de serie și referință augustă — îl invocă tot conceptualismul contemporan. Iar himera pe care o construiește Valéry, în marginea lui Da Vinci — cu o răceală fervidă în adînc, pe cît de severă —, *metoda* marelui *rinascimento*, cum i-o reconstituie el, ascultă tocmai de scrupulul de a nu restrînge niciodată, în real, șansele posibilului: « Ceea ce e mai adevărat într-un individ, și mai el însuși, e *posibilul* său ».



Această tentație a posibilului germinează în însăși rațiunea de a fi a studiului. Căci el presupune o încredere vie în artă, ca potențialitate dinamică. S-a citat — în catalogul, remarcabil întocmit, al expoziției timișorene de la care pornisem — acest primordial adagiu brăncușian: « Greu nu este să faci lucrurile, greu e să acest primordial adagiu brăncușian: « Greu nu este să faci lucrurile, greu e să te pui în starea de a le face ». Dar gîndul lui Brăncuși nu poate îndreptăți vreun elogiul eleat al statismului: pentru că *starea* de a face înseamnă o capacitate dinamică, o potențialitate mereu întreprinsă. În fond, aceasta e și nobila ardoare a artistului

contemporan, cînd se arată atașat studiului: a-și întreține mereu ochiul și gîndul, pentru a capta complexitatea inuzabilă a lumii.

Exercițiu cu precădere cerut de însăși dinamica obiectivă a epocii noastre, — cine l-ar putea lua ca un succedaneu, ca o vacanță a puterii creatoare? Studiul, dimpotrivă, invită sufletul întreg la o agilă încordare, — unde bucuria văzutului se compune propice cu îndrăzneala de a înfrunta neștiutul.

A-l înfrunta gîndind, chiar cu condeiul în mînă, nu numai cu pensula, a scrie, a medita, eficient și vivace, clarvăzător și febril, părea, nu o dată, pariul expoziției timișorene. « Mîna aristotelică și conceptul leonardesc » — cum se rostea, simplificînd sintetic, o însemnare a lui Ștefan Bertalan —, practica reflectantă, așadar, de tip *mimesis* și tensiunea investigației se confruntau într-un demers de o anume anvergură cognitivă. Cu un fel de furie, dealtminteri, timpul e văzut, în prospecțiile aceluiași Bertalan, șiroind de + sau — 400 de ani: în raport cu Leonardo, totul purtînd cumva spre acest reper deschis! Iar în mijlocul expoziției, — adăvărată himeră a posibilului, *Harta* tentacular floreală elaborată de Bitzan, absorbînd privirile, adîncindu-le în fantasticul de cili albaștri al țărmurilor ei inepuizabile: din care — ecou, și acesta, leonardesc — răsare exiguă, colorată, între funcțional și bizar, silueta unor încă nenumite mașini de zburat. Ironic enigmatică și visătoare, gratuitatea unei asemenea *Hărți* n-o împiedică să poarte imaginația înspre un vast orizont, care e trecut și viitor totodată. Și te gîndești, fără să vrei, că, înainte de a fi devenit exploratorul care a lărgit imens planeta, Columb fusese cartograf; și colecționar de gravuri, — avea vreo 20—30.000: adică, inevitabil, colecționar de istorie și ficțiune.

Vorbeam despre stimulul unui mare rinascimental, pururea contemporan. Leonardo, — exemplul lui instituie azi o nouă încredere în desen, ca formă de cercetare. Se produce, pe multiple planuri, pe varii meridiane, o resurrecție a desenului. El domina, ca interes și calitate, ultima uriașă expoziție de la Kassel, *Documenta 6*. Se anunță, în arie universală, un moment al desenului; și, deopotrivă, un moment al cugetului.

« Arta = geometrie fierbinte » — formulă, în chip de ecuație, unul din tinerii participanți la expoziția *Studiul*. Și, în moduri mai degrabă austere, întreagă această expoziție, alăturînd coerent peste o sută de artiști, venea să postuleze pozitivitatea incitației intelectuale, a elanului de cunoaștere — prin care arta se impune ca o instanță a căutărilor lucide. Erau acolo — de la Ion Andreescu, Theodor Pallady, Camil Ressu, Henri H. Catargi, Ștefan Mihăilescu ori Catul Bogdan, pînă la tineri de un accent ireductibil — destule probe în sprijinul unei atare grave înțelegeri. Ca într-un dialog, de altminteri, al cugetului și al mîinii, un ciclu din expoziția timișoreană figură parcă însăși suprapunerea vie a acestor complementare ipostaze, alter-nante în actul creator. Plonjînd acut asupra mîinii, cugetul — precum o umbră ac-

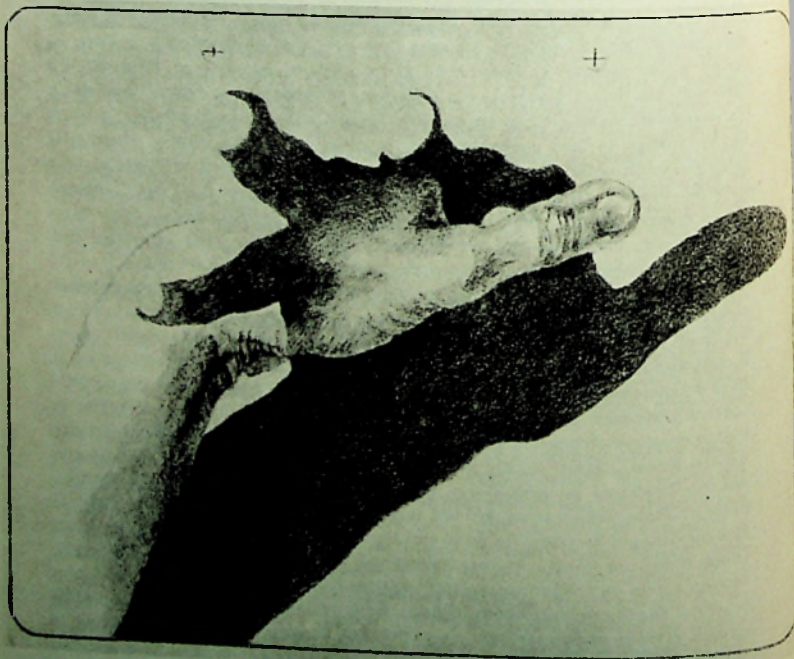
tivă — o fixa pe hîrtie, o desfăcea, calm și imprevizibil, într-un experiment cînd răbdător, cînd eliptic, însă mereu esențial și precis; a cărui strînsă austeritate trecea, ea însăși, printr-un triumf al *minii* — desenatoarea, perechea dreaptă a celei desenate. Duceau, aceste desene de Geta Brătescu — creioane pe hîrtie Ingres —, cu tot impalpabilul lor, înspre aplicația nemiloasă a vechilor meșteri, înspre Holbein și Dürer. Dar iluzia muzeală se dubla de o libertate a apropierei, cu plaje de alb și suspensii, cu intruziuni geometrice, care făcea altfel lizibil obiectul, nu doar în ordinea lui limitat umană; ci aruncîndu-l în respirația altor traiectorii, în amploarea obiectivă a naturii. Fantasticul acesta creștea din însăși tensiunea abordării, din serio-sul ei nemăsurat. În voința de a scutura prevențiunile, studiul autentic ascunde un radicalism al său, care nu se istovește nicicum în contiguitatea cu muzeul.

Dimpotrivă, studiul articulează, de nedespărțit, interogația și zestrea de istorie de la care ne reclamăm, *învățînd*; bătrînețea asumată a lumii și freamătul auroral al descoperirii. Dacă nu mă înșel, așa suna, cu o ezitare de distih oriental, una din inscripțiile, întretesute cu imagini, îndată ce pășeai în expoziție: « O întrebare a dimineții, sau fiecare dimineată e o întrebare? » Metaforă ce definește însuși travaliul artistului: investigînd, el revelează în lucruri o promisiune matinală. De unde, nevoia atîtora, în fond convergentă, de a explora multiplu, nesășios, dincolo de tehnicile tradiționale. Desenul, da, pictura, sculptura și schița arhitectului; însă puterile cugetului solicită și alte instrumente, neliniștit moderne — colaj, construcție de modele bionice, explorare fotografică, film, proiecții compuse. Astfel ideea poate înmuguri în linearități împungătoare, rotindu-se pe vrejul concret al unei plante, — în jurul frunzelor numerotate anume. « Conștiința trebuie mereu rotită » — gîndește, procedînd astfel, experimentatorul inșafiabil care este Bertalan; scrutînd, jubilant și patetic, muta încordare a lumii vegetale, filmîndu-i plantei, bunăoară, săptămîni de-a rîndul, creșterea și moartea. Și nu pot uita, printre interesantele elaborări de grup ale timișorenilor, aceea la care am fost martori a doua zi, după deschiderea expoziției. Era la Școala Medie de Arte, o instituție cu un program coerent și modern, a cărui raționalitate ar putea emula cu inițiative pedagogice de ilustru prestigiu. Proiecțiile se făceau în marea sală de gimnastică, insolit adecvată, ilustru blonzi, căărați printre frînghiile ei se aveau să ne fie utili, să-și ajute propocilași blonzi, căărați printre frînghiile ei se aveau să ne fie utili, să-și ajute propocilașorii. Colaborau cu aceștia — cu artiștii care ne invitaseră —, într-o fermecătoare libertate, sub un semn de fidelă armonie. Investigația laborioasă a artiștilor — Flondor-Străinu, Bertalan, Tulcan — era, într-un fel, și a lor, coplii apărînd chiar adesea filmași. Se analizau, în acest *Multivision I*, probleme ale structurii și ale luminii, într-un sistem de proiecții conjugate; imaginea se aduna vastă, vocea și chipul pro-într-un sistem de proiecții conjugate; imaginea se aduna vastă, vocea și chipul pro-fesorului Pamfil cavalcadau peste creștetele noastre, urcînd îngîndurate pe treptele cîtorva ecrane; care, alternativ, ne bombardau cu un snop de imagini venind în sprijinul prelegerii. De la forma picăturii, de la cliticul multiplicat al bulelor,

sărind în cascadă, dintr-un ecran în altul, se ajungea, pe urmele lui Buckminster Fuller, la cupola geodezică. În întunericul proiecției, care ne obliga să circulăm, să dăm ocol imaginilor, să pătrundem în ele, întrezăream chipurile radioase ale copiilor — știința părea să le dăruie, într-adevăr, fericire . . .

Ecranele ample, divers colorate, aveau o palpitare de velum sensibil; în încrucișarea trîmbelor de lumină, ca într-o blindă apoteoză, puteai visa destinul unei științe care nu și-a alienat candoarea.

Să spun că, astfel înțeles, cu această cordială deschidere, studiul a devenit un fel de ecologie morală? Că se vedește trebuit sufletului, asemenea cu o clorofilă spre care să aspire și publicul, nu doar artistul? Oricum, o nouă expoziție de acest caracter complex, consacrată *Studiului*, în pregătire pentru 1980, se va ocupa, programatic, de *Integrarea Artei în Spațiul Contemporan*.



ATELIERUL CONTINUU

Travaliul atinge, de atâtea ori, în efortul depășirii, limite sau culmi care, prin vitalitate, sînt mereu provizorii. Privind atelierul ca un spațiu continuu și propriu fiecărui artist — deci, privindu-l și ca măsură temporală proprie fiecărui artist — relația studiu-operă ajunge să illustreze tocmai acea particularitate a artei de a se manifesta de fiecare dată ca un organism ale cărui părți și funcții nu pot fi asociate sau disociate în ordinea discursivă.

Vedere voită

La Ingres, studiile, o aureolă din tot atâtea capodopere, însoțesc tabloul încît acesta apare ca o concluzie, un optimum prin selecție și condensare, o teză asupra strălucitoarelor investigații fără de care opera nu ar fi prins corp; dar teza, la rîndu-l, este ea oare altceva decît studiu — opțiune — asupra tuturor studiilor preliminare? Și dacă privim « Judecata de Apoi » în contextul operei lui Michelangelo, oare nu putem înțelege fresca aceasta și ca pe o sinteză recapitulativă a unui potențial ce s-a exersat mereu în problematica formei? Pentru că — forțînd istoria artelor — la Michelangelo opera, ea însăși, se constituie ca studiu; în timp ce Leonardo impune studiul ca operă.

Mai aproape de noi, Degas oferă un spectacol în care etapele travaliului devin, prin tensiunea egal susținută — prin luciditatea neîncetat biciuită — devin, în ordinea unui timp interior, simultane. Notații, desene, fotografii, modelaje, pasteluri, uleiuri par a fi straturile organice legate ale aceleiași « figuri » care, și ea, pare să fie întregul animat de un flux muzical.

Dacă privim și mai aproape, la Marcel Duchamp, studiul se revelează sub altă ipostază. Pe de-o parte, există proiecte leonardești, desenele ce pregătesc cutare compoziție, există, ca pentru « Nud coborînd scara », studiul-stadiu-variantă și,

pe de altă parte, există studiul ca program global de auto-înregistrare, *jurnalul*; căci opera lui Duchamp desfășoară, în totalitatea ei, consemnarea cea mai deliberată a unor experiențe proprii pe care ființa multiplă a artistului le contemplă în sinea sa, desfășoară exercițiul ironic — și cu câtă sportivitate! — de a se constitui obiect, mereu convertibil îndărăt prin obiecte, de a se stîrni și a stîrni lumea prin sine. În diversitatea ei, opera lui Duchamp observă, așadar, rigoarea de a fi mereu atitudine, un eu lucid provocat și provocator. Încît refuzul artistului de a da curs pentru un timp expresiei, retragerea lui la masa de șah, se citește, în contextul operei, tot ca expresie, un gest studiat. « *Un gest studiat* »: după ce am trecut de la « *Judecata* » lui Michelangelo la « *absența* » lui Duchamp, cuvintele acestea vin să îmbrace tot atît de bine o manifestare minimală dar plină de substanță, cît și un bogat travaliu, și ele reduc astfel, dintr-o dată, la generalitate, modalitățile specifice sub care am recunoscut studiul; studiul artistic este « un gest », am putea spune. Într-adevăr, studiul artistic se vedește a fi *atitudine* (un gest moral), depășind condiția unui anume obiect definit prin anume caracteristici care să marcheze etape într-un travaliu. În latină, cuvîntul *studium* avea accepția de zel, grabă, și din acest sens îndepărtat, înțelesul scolastic tot a mai păstrat ceva. Studiul, așa cum apare el în practica artei, este, cu adevărat, simptomul vizibil al unei atitudini care nu se poate susține fără zel, fără acel lucid, hotărît, grabnic și constant gest cînd artistul se convertește el însuși în obiectul încărcat al examenului său. Studiul este un act de decizie al inteligenței lucrute.

« Este o mare diferență între a vedea un lucru fără să ai creionul în mînă și a-l vedea desenîndu-l.

Sau, mai degrabă, sînt două lucruri cu totul diferite pe care le vedem. Chiar obiectul cel mai familiar ochilor noștri devine altul dacă ne aplicăm a-l desena: ne dăm seama că-l ignoram, că nu-l văzusem niciodată cu adevărat. Pînă atunci ochiul nu servea decît ca intermediar...

Însă desenul după un obiect conferă ochiului un anume comandament pe care voința noastră îl alimentează. Trebuie, deci, aici, să vezi ca să vrei. Și această *vedere voită* are desenul ca scop și ca mijloc totodată.

Nu pot să-mi precizez percepția unui lucru fără ca să o desenez *virtualmente*, și nu pot să desenez acel lucru fără o atenție voluntară care transformă în mod remarcabil ceea ce mai întîi crezusem că pricep și cunosc bine ». (Paul Valéry, *Degas danse dessin — Voir et tracer*).

Studiu, desen, formă

Desenul este decizia întru formă, mișcare — concomitent — către și de la formă și tocmai prin această condiție a lui de a fi o lucidă cunoaștere concretă, el este *studiu*.

Studiu-desen-formă, treime în care se manifestă conștiința artistului, ea își află prin indivizi și prin epoci mereu alte întrupări, de fiecare dată într-un singur corp în operă. Studiul, ca *praxis* al creației, se confundă, prin desen, cu forma însăși și participă odată cu ea la « *sufletul operei* (...), funcția formei fiind aceea de a unifica sensibilul. E vorba însă de a-l unifica în orizontul conceptului sau, mai bine spus, cu o idee concretă. » (Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței artistice*).

În căutarea formei, în studiu, se îngheabă și se rotunjesc ideile concrete; dar mișcarea căutării se propagă și e integrată operei, respirație ce atestă adevărul existenței acestora...

Personajul

Prin studiu artistul întâlnește omul de știință; atitudine în care, la ambii, deși prin modalități specifice, se manifestă conștiința unei vocații. Spre deosebire de omul de știință aplecat asupra lumii din afara sa, artistul stă către lumea adunată în sine, topită în limbajul ce el, artistul, este pentru sine și în care el vede. Astfel, pornind de la existența corporală, viața toată este, în lumina conștiinței artistice, un studiu. Dimensiunea existențială a studiului poate atinge limite pecetluind incomod soarta. Iată-l pe acest om, care nu poate ieși din tensiunea studiului, nu cunoaște grația abandonului în operă, artistul fără specialitate, ale cărui simțuri egale captează neîncetat fără a avea puțința opțiunii pentru vreo materie, abea pentru cuvânt, pentru cuvântul refuzat conceptului (« Cunoașterea ca un nor deasupra ființei . . . ») Iată-l ca personaj, artistul, în al cărui chip dilatat și evanescent, fiecare artist se privește cu satisfacție și cu spaimă, iată-l pe M. Teste:

[. . .]

« Acest om cunoscuse de timpuriu importanța a ceea ce s-ar putea numi *plasticitate umană*. În ea, el căuta limitele și mecanismul. Cît de mult trebuie că a visat la propria sa maleabilitate! » (Paul Valéry, *M. Teste; La soirée avec M. Teste*).

Și acum din spusele domnului Teste:

« Om mereu în picioare pe promontoriul Gîndire, pentru a-și căsca ochii pe limitele, fie ale lucrurilor, fie ale vederii . . . »

« Simt infinit de mult puterea și vrerea, pentru că simt infinit de mult informul ca și hazardul care le scaldă, le tolerează și tinde să-și reia fatala libertate, figura sa indiferentă, nivelul său de șansă egală . . . »

« Acest gust și uneori acest talent al *transcendenței*, — (înțeleg prin aceasta o *incoerență reală*, mai adevărată decît orice coerență propusă, cu sentimentul de a fi ceea ce trece *imediat* de la un lucru la altul, de a traversa în vreun fel cele mai diverse ordine — ordine de mărime . . . puncte de vedere, acomodări străine . . . Și aceste întoarceri bruște la sine, anulînd orice ar fi; și aceste vederi bifide, aceste atenții tripode, aceste contacte, într-o altă lume, ale unor lucruri separate într-a lor . . . toate acestea sunt eu. » (Paul Valéry, *M. Teste — Extraits du Log-book de M. Teste*).

Balanța studiului

Studiul artistic va oscila totdeauna între epitaful pe care și-l face M. Teste și o altă afirmație a sa, între « *Doctement mourir . . . Translit classificando* » și « *J'ignore en tant et pour autant que je sais* ».

« Ochiul inocent este un mit », spune Gombrich (*Artă și iluzie*); și apoi, « orice gîndire înseamnă categorisire, clasificare ». Și dacă artistul « *reclasifică* » într-un mod al său particular, aceasta nu înseamnă și neinformație, dimpotrivă. « *Ignoranța* » domnului Teste este un *sentiment* în fața sensibilității, inepulzabil, în fața celui adevăr ce alunecă de sub puterea verbului.

« Artistul este omul care a învățat să privească lucrurile cu un ochi critic, să-și verifice percepțiile prin încercarea unor interpretări alternative făcute și în glumă și în serios. Cu mult înainte ca pictura să fi dobîndit mijloacele creării iluziei, omul și-a dat seama de ambiguitățile existente în cîmpul său vizual și s-a deprins să le descrie prin limbaj. Comparații, metafore, întreg ansamblul poeziei, nu mai puțin decît cel al mitului, stau mărturie pentru puterea minții creatoare de a alcătui

și destrăma noi clasificări. Tocmai omul lipsit de simț practic, visătorul (...) este acela care ne-a învățat să acceptăm posibilitatea de a vedea o stîncă sub aspectul unui taur, sau poate un taur sub înfățișarea unei stînci ».

« Însă, după cum am văzut, în toate stilurile, artistul trebuie să se bazeze pe un vocabular de forme, și tocmai cunoașterea acestui vocabular, mai degrabă decît o cunoaștere a lucrurilor, creează distincția dintre artistul iscusit și cel neiscusit. »

« Trebuie să ai un punct de pornire, un sistem de comparație, ca să poți începe procesul de creare și ajustare și recreare, întruchipat în cele din urmă în imaginea încheată. Artistul nu poate porni de la zero, dar își poate critica înaintașii. »

Acesta este un braț al studiului artistic, iată acum brațul opus al balanței lui: « Constable socotea, și pe bună dreptate, că numai experimentarea îi poate deschide artistului o cale de ieșire din închisoarea stilului către un adevăr mai deplin. Numai încercînd noi efecte, niciodată văzute pînă atunci în pictură, poate el învăța despre natură. Și aici creația vine înaintea ajustării ».

Jocul de-a « să zicem »

Artistul studiază ariile culturii formelor. Nu înseamnă că artistul și colecționarul se refuză studiului teoretic, dar ei au nevoie, în primul rînd, de prezența sensibilului, ei « clasifică » în sensibil: colecționarul mîngîie obiectul estetic, îi caută spațiul și lumina potrivite, îi salută, zilnic, materia; artistul nu își apropiază anume obiect estetic, ci structuri formale. Artistul ia în posesie Forma și pentru aceasta el trebuie să practice convențiile ei; există o anume gestică ce a dat formei o anume identitate (umană). Am putea spune că artistul devine actor dacă actoria nu s-ar fi sprijinit prea îndelung pe cuvînt; actorul — pentru a-și câștiga personajul — trebuie să lase intuiția să plece de la cuvînt, chiar dacă apoi o recheamă la cuvînt. În timp ce artistul vizează obiectul; prin obiect, ajunge la umanitatea care a marcat acest obiect, nu neapărat la gîndirea ei teoretică, dar neapărat la gîndirea ei practică, la eficiența ei sinestezică; la spațiul și timpul ei. Cunoașterea artistului — cunoaștere primordială (atenție ! nu primitivă), se deosebește, așa dar, de cunoașterea explicativă a istoricului, criticului și esteticianului, prin aceea că ea nu se poate manifesta decît în implicare; studiul artistului (acest tip de studiu) este un act deliberat de substituție, invocarea senzuală prin care artistul poate să treacă în secretul formei la care el visează. Suverana lui « plasticitate » (Paul Valéry) poate să-i aducă artistului lumea de acum cîteva milenii în buricele degetelor. *Autenticul imaginar !* Un joc al artistului și al copilului; Jocul artistului — lucid. Fără a avea privirea întoarsă către sine — copilul își apropiază realitatea: el mimează comportamente sub deviza « să zicem ». Artistul — și aici atitudinea sa e plină de umor, de ironie — își ia deviza « să zicem că ». De pildă, captivat de gestică orientală în scriitură și semn, artistul ne prinde în jocul lui: « să zicem că sunt un cartograf persan ! »

Modelarea aceasta — mimică — nu cunoaște jumătăți de măsură; pentru a atinge autenticul imaginar, e nevoie de multă cultură a formelor, de acea calitate innăscută a « plasticității », de un travaliu împins cît mai departe. Încît obiectul rezultat este un studiu numai în măsura în care expresia a atins limite fără de care ea nici n-ar exista; și invers, obiectul acesta este o operă în măsura în care este studiu. Pe pajiștea jocului « de-a să zicem », Thomas Mann dă spectacolul « plasticității » artistice în echivalență literară.

Pentru *Iosif și frații săi* el a folosit o imensă documentație și multiple lecturi aferente, dar își permite să afirme (în lumina virtuții sale de a pătrunde cu totul, copilăresc-vrăjitoresc, în alte structuri) că «întregul *Iosif și îndeosebi* volumul III, se trage mai mult din născociri decît din studii» (scrisoarea către Anna Iacobson — 1936). Într-o altă scrisoare (către C. B. Boutell — 1944) citim că *Iosif* este «o epopee mitic-umoristică a omenirii», după ce promisem o deștălnuire care atestă legitimitatea lui Thomas Mann sub titlul acestui capitol: «În același timp nu-l consider deloc pe *Iosif* o operă cu adevărat mare, ci doar un mijloc personal de a împărtăși pînă la un anumit grad experiența oamenilor mari. Dumneavoastră, dragă prietenă, puteți să vedeți în mine și în lucrările mele tot ce vreți și tot ce trebuie să vedeți! Eu îl recunosc în mine mereu numai pe băiețelul de odinioară care zile de-a rîndul se juca imaginîndu-și că este un prinț. Ceea ce fac eu este un fel de escrocherie nevinovată care-mi servește să încerc, ca să zic așa, practic, cum să fiu un om mare și să mă aducă într-un contact intim cu cunoașterea marelui. Iată o distracție de o viață care e și o înălțare și o potențare a vieții, dacă vrem, în orice caz însă ceva ce ține de viață și de subiect, și mă feresc să iau cumplit de în serios tot ce iese din asta pe plan obiectiv. Oricum — hai să mă consolez — poate că tocmai prin această atitudine și în acest mod sînt un „creator“» (Scrisoarea către Agnes E. Meyer, 1942).

Nostalgia

Cît de grăbiți suntem! Cît de grăbit trăim! Cît suntem de captivi, fascinați și comprimați în spațiul atît de dens al timpului nostru! Cîte concrețiuni ale timpului debordează bibliotecile și muzeele, și ne împing din spate! Și cît de mult simțim nevoia, în acest ultim veac al celui de al doilea mileniu să înfruntăm, nu numai înainte, dar și îndărăt, timpul. Pentru că avem sentimentul că ne aflăm pe un prag. Inventariem, recapitulăm, reactualizăm, reconstituim. Privit din acest unghi, Picasso este cavalerul Apocalipsei, cel care a venit să judece cu sabie de foc istoria artelor. Studiul, ca spațiu al meditației artistice, nu poate să nu fie profund afectat de acest morb al secolului. Mai mult, studiul, în artă, pare să devină cu precădere simptomatic: asistăm la un fel de dilatare a studiului ca etapă, și, în același timp, la o mutație prin care studiul — în calitatea lui de obiect de tranzit — adesea precar, cu tatonări, căutări, drumuri ce dau tîrcoale formei, se substituie adesea lucrării definitive. Tensiune, mișcare interioară desvăluită — studiul consună prin natura lui cu tensiunea epocii, încît, adeseori, înghețul valorilor potențiale și potențate în studiu în valorile definitive — prin tradiție — ale operei apare inadecvat, inutil. Rămîne de văzut dacă se menține sensul studiului, de căutare, sau dacă acest conținut este doar mimat în scopul structurilor lui implicite, caracterizate prin anume nervozitate sau șovăială, ritmuri ale unor tatonări, pipăială incertă a spațiului, anume disonanțe ce rezultă din aventura travaliului etc. Faptul că rama (metaforic vorbind) vine să propună pe simeză însăși căutarea sau numai însemnele căutării, oricum, acest fapt arată că, în actualizarea lui, studiul trăiește o nouă viață, conformă necesităților artistului contemporan. Studiul este pe cale de a fi confirmat — dincolo de existența studiului — dincolo de prelungirea lui firească în operă — ca un gen al epocii. În lău ca etapă, dincolo de prelungirea lui firească în operă — ca un gen al epocii. În această nouă glorie a lui s-au trezit avatarurile unor alte vieți glorioase pe care studiul le-a trăit ori de cîte ori arta a așezat în centrul său reprezentarea realității. Căci opțiunea pentru sensurile și formele artelor nu se poate manifesta decît în cultură.

«A studia trecutul solicită de asemenea reevaluarea memoriei, căci istoria nu este memorie absolută, ci o traducere uneori artificială sau orientată, parțială sau fragmentară. A trăi uitarea, a lucra asupra pierderii sau absenței, a confrunța

produsul sau produsul, a evalua transformarea realului în obiect, sînt experiențe pe care trebuie să le provocăm. Ele reînnoiesc conștiința permanenței, existența unei memorii naturale, originale, care ne îndepărtează de ideea de progres în ceea ce privește arta și civilizația. A retrăi trecutul printr-o documentație sau o experiență mai mult intuitivă decît tehnică, traduce nevoia de a scrie o nouă enciclopedie care ar arunca peste bord codurile de informație sau speculația cumulativă a ordinațoarelor, reunind trăitul și gînditul, fizicul și spiritualul » (Jean-Luc Duval, *Arta actuală, Imaginea culturii. Anuarul SKIRA '78.*)

Există nostalgia studiului după natură, dorința de a încerca rămășagul pe care artiștii altor timpuri l-au impus realului, un rămășag strîns, dar poate mai odihnitor pentru artist decît lupta cu sine însuși, lipsit de acel arbitru și sprijin care este modelul. O privire creatoare inventariază temele furnizate odinioară artistului de lumea reală, spre studiu: sînt teme ce revin mereu pentru calitatea lor de a fi dificile, exemplare în orice ipostază, o cheie în experimentarea spațiului, timpului și a structurilor posibile.

Așa cum ochiul romanticului a filtrat temele istoriei prin livresc și academic (studiul academic !), alegere și exaltare, ochiul actual, animat de o altă nostalgie, face printre temele studiului după natură o selecție conformă sieși. În această conformitate la care este părtaşă epoca, tema capătă o cu totul altă rezonanță; ceea ce fusese instrument de coarde, poate deveni percuție. Mai mult, obiectul studiului devine, în absolutul studiului actual, un simbol. Iată *arborele*, iată *mîna*, semne ale spațiului existențial. Astfel, energie structurantă, condiție a vitalității artistului, studiul este acela în care, odată cu procesul formei, se petrec și mitologiile personale; din acumularea afină a acestora, epoca își află propriile-i mituri.

Studiu despre studiu¹

— Studeo, -es, -ui, -ere

(lat.) = a avea gust pentru...
atașament pentru...

— studium, -i (lat.) = ocupație stăruitoare, îndelungatică, interes, zel, râvnă, dorință, pornire spre..., devotament, atașament, iubire — studiu, învățătură

— derivat din grec- σπουδή

= atașament, gust, zel.

— în indoeuropene există o serie de cuvinte în care(s) t sau (s) p inițial desemnează un șoc și rezultatele sale

(v. stupeo)

— étude (fr.)

= « application méthodique de l'esprit cherchant à apprendre et à comprendre », « effort intellectuel orienté vers l'observation et l'intelligence des êtres, des choses, des faits »

= « ouvrage résultant de cette application d'esprit — essai, travail »

= « travaux qui précèdent, préparent l'exécution d'un projet ».

¹ Între soluțiile stilistice de a scrie despre studiu am optat pentru formula « notelor brute » « respectînd » condiția unui stadiu al studiului artistic. Viziune manieristă asupra stilului (literar), recomandată « empatic » de situația « coexistenței pașnice » a « tuturor stilurilor », prin radicalizarea experienței individuale. Epocă în care totul este « alegere », am ales discontinuitatea discursului în fața unui obiect (al studiului artistic) — care este istoria însăși a inteligenței artistice — imposibil de cuprins aici în continuitatea lui.

¹ În secolul al VI-lea î.e.n., sculptorii Telecles și Teodoros din Samos au executat — separat — jumătățile în picioare ale unei statui în bronz, după regula egiptiacă a diviziunii corpului în $21\frac{1}{2}$ de părți; jumătățile aveau să coincidă perfect în imaginea lui Apollon Pitihianul (Diodor din Sicilia).

² Studiul ca act de decizie individuală.

³ După ce, la începutul secolului al XII-lea, un sculptor semnează pe fațada vestică a catedralei din Modena, conștient de sine și de valoarea operei sale: «Willigelmus» («Inter sculptores quanto sis dignus onore claret sculptura nunc Willigelmus tua») — «Cit de demn de cinste între sculptori ești tu, Willigelmus, o vedește acum sculptura ta»); după ce, deci, auralele conștiințe individuale prefigurau în principiu de funcționare în artele Umanismului și Renașterii: principii mimesis-ului demiurgic... Studiul este, în artă, ca și în știință, dreptul, fatalmente asumat al individului la procesul cunoașterii. Istoria studiului artistic este o istorie «cu nume», după cum istoria științei este și o istorie a savanților. Desigur, studii sînt și frescele anonime de la Dura Europos, și picturile catacombelor romane. Încercăm o distincție a stilurilor maturizate prin elaborări colective, prin «acumulări» și «eliminări» de experiență, de aporturile individuale în istoria stilurilor; studiul ca dimensiune subiectivă în interiorul acelei «evolutive logice a formelor» dar și în opoziție cu ea...

⁴ Paul Valéry Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci, trad. Șerban Foarță, Edit. Meridiane, București, 1969. (Eseu datînd din 1894 cu adnotări din 1929—1930). Intuiții vizionare, pe care, de loc întîmplător, Valéry le are pe marginea desenelelor și manuscriselor lui Leonardo. Descoperirea «modernă» a operei lui Leonardo rămîne poate cea mai fecundă resursă făcută artei moderne, în perioada următoare anului 1883 — anul apariției ediției de bază a scrierilor lui Leonardo în Franța — vor fi pu-

În societățile arhaice studiul nu a fost practicat. El apare în societățile istorice, ca produs al diviziunii sociale (intelectuale) a muncii. În bazinul mediteran, studiul artistului se va subordona descoperirii canonicului. Canonul — paradigmă vehiculată mecanic, studiu osificat — se va institui în contrariul a ceea ce a fost parcursul său, procesul constituirii lui. Studiul ocupă spațiul artei (gîndirii artistice) dintre două canoane. Venind din Egipt în Grecia insulară și continentală, ideea canonului (asumată inițial scolastic, didactic²) a servit efortului elen de a raționaliza lumea. În căutarea modelului propriu de frumusețe, arta greacă a fost un neînterupt studiu, iar studiul — un parcurs spre autoritatea canonului.

De la Doriforul lui Policlet aveau să se scurgă în același bazin mediteran 17 secole de istorie, pînă cînd, în miezul unui ev al eticii artizanului, pe un șantier cistercian, studiul³ să reapară în caietele lui Villard d'Honnecourt⁴, prefățînd imensul travaliu al cercetării renaștentiste.

Două meditații ale ultimului secol ar putea deschide — prin respirația lor vastă — orice discurs asupra studiului în artele vizuale (plastice).

I. «Și cu toate că foarte puțini autori îndrăznesc să spună cum și-au alcătuit opera (subl. ns.), eu cred că nu foarte mulți sînt aceia care să fi riscat s-o afle. Efectele unei opere nu sînt niciodată o consecință simplă a condițiilor zămislirii ei (subl. ns.), se poate spune, dimpotrivă, că o operă are ca tainic țel să propună închipuirii o zămisire a ei înșiși, pe cît se poate de puțin adevărată. (...) Între felul (subl. ns.) zămislirii și fruct (subl. aut.) apare un contrast (subl. ns.)»⁵. Începuturile studiului modern se găsesc pe malurile Arnoului, în Renașterea care a declanșat în artă epoca interdisciplinarității.⁶ Istoria studiului în secolul XX este istoria talentelor docte, pe un itinerar pe care se înscriu Matisse, Kandinsky, Braque, Mondrian, Malevici, Duchamp, Klee, Brâncuși, Arp, Gabo, Pevsner, constructivismul rus și olandez, escapada dada, suprarealismul.

O categorie antinomică adamismului (picturii spaniole) ar putea numi miezul fenomenal al studiului în arta cultă românească. Artă noastră a avut, de la Grigorescu încoace, un complex al «salturilor», al cezurilor spectaculoase. Exprimiindu-și fobia experimentelor, și a cercetării abrupte, ea nu a fost animată de spectrul experimentalismului tranșant, regenerându-se mereu prin recapitularea calmă a modelelor anterioare. Marcată de interesul pentru identitatea sa etnică, școala românească de artă e descrisă de puterea de a retrăi paradigmele, interogate în zonele de virtualitate cu care aveau să fie inerent înzestrate. Găsim de aceea în începuturile fiecăruia din măestrării artei noastre o unduire calmă a căutărilor printre experiențele înaintașilor sau contemporanilor, o recapitulare a zonelor de perfectibil a datelor explorate — prin forța lucrurilor — episodic în câmpul roștii picturale. Nu dintr-o copleșitoare presiune a personalității ilustrațiilor predecesori, ci din amintirea unei experiențe a artei colectivității românești, mai tinerele generații care au urmat, au resimțit în secolul din urmă necesitatea apropierii experiențelor anterioare; o retrăire a continuității și omogenității, comprimată adeseori la dimensiunea unei cariere artistice individuale.

Artistul român a petrecut universul de valori al artei noastre... «Petrecerea în ea însăși a lumii (a artei n.n.); petrecerea lumii (a artei, n.n.) prin gând (și n.n.); petrecerea lumii (a artei, n.n.) cu gândul faptă, n.n.) și petrecerea lumii (a artei, n.n.) cu gândul (și fapta n.n.). În petrecere ai și per și trans, și prin și peste. Petrecerea este deci, dacă pot spune astfel, pesteprintrăcere». Deschidem spre lectură sensuri convenabile ale verbului și «nespus de bogatului substantiv»: a înprospăta într-una, a pătrunde, a depăși, a se întoarce, a însoți, a fi, a se păstra, a dăinui, viețuire, conviețuire, înțelegere (s.n.). (C. Noica, Rostirea filosofică românească)

Ceea ce a fost deja spus am putea spune într-o frază construită cu sensurile acestui unic cuvânt de tezaur al limbii române.

blicate desenele din colecția Windsor Castle (1901), iar mai apoi Codexul Atlantic. Dar poate nimic nu a returnat mai net atenția artistului modern asupra partenogenezei intelectuale a operei lui Da Vinci decât gestul rebarbativ ironic al lui Marcel Duchamp de a desfința cu o acoladă surisul misterios al Giocondei (În «L.H.O.O.Q.»). Gestul lui persifla «mitul Leonardo», dar mai exact mitul pinzelor ca locuri ale finitudinii, trimițând în subtext spre parcursul lor intelectual. Cu atît mai mult cu cît azi, știm că studiile lui Duchamp (de ex. studiile pentru «The Large Glass») se resimt acut de influxurile unora din cele aproape 7.000 de folii ale diagramelor lui Leonardo. O bibliografie bogată va sesiza, încă din 1930, afinitățile lui Duchamp cu Da Vinci. «Amîndoi au abandonat arta spre a face invenții» (J. Lévy). «Duchamp îl evocă cel mai irezistibil pe Leonardo, chiar în refuzul său de a fi pur și simplu un mare pictor». («Pictura nu este interesantă ca scop în sine», spunea Duchamp însuși). «Inevitabil, accentul pus pe natura conceptuală a artei a cauzat ambilor artiști o mai mare implicare în formularea ideilor lor decât în producerea picturilor terminate, mai emoționanți de cercetare decât de execuție» (Theodor Reff). Ii unește gustul pentru intelectual și ermetic (ambii fiind interesați, printre altele, de alchimie); în ambele cazuri ne-au rămas lucrări neterminate. Leonardo și Duchamp — sau portretul artistului proteic. Propunem acest binom Leonardo-Duchamp ca o paradigmă a condiției moderne a studiului; proiecție, desigur unilaterala asupra conceptualului de studiu, indicînd o situație limită a experimentalismului și cercetării în artă și prin artă. Îl propunem însă și pentru consecințele incalculabile integrale asupra artelor contemporane.

* Utopică ambiția de a jalona chiar, etapele marcate ale accepțiunii de studiu în manierism, baroc, rococo, clasicism, romantism...

Arta românească s-a întors mereu spre propriul său spațiu, însoțindu-l și, prin aceasta, păstrându-l; l-a făcut să dăinuie conviețuind cu el, înțelegându-l, dar l-a împros-pătat într-una, depășindu-l.

⁷ Aforismul de notorietate al lui Brâncuși este revendicat de același curent al artei conceptualiste, pentru că...

⁸ ... «L'artiste conceptuel est moins quelqu'un ayant quelque chose» à dire» et à «faire», qu'un homme qui se cherche et se trouve, «en disant» et «en faisant».

De ce însă găsim validate ambele meditații de practica artei conceptualiste și de ce despre conceptualism, cînd tema discuției e «studiul?» Pentru că — ar putea fi unul dintre răspunsuri — artă imagistica artei conceptualiste, cît mai ales «poetica demersului» singularizează, exemplifică un conceptualism latent, acel «conceptualism de atitudine», precum și «atitudinea conceptualistă» față de artă ale unor momente din istoria ei. Propunem de fapt o schemă biologic-genetică (relația recesiv-dominant) după care caracteristicile artei moderne au radicalizat virtualitățile limitărilor unor epoci precedente.

II. «Lucrurile nu sînt greu de făcut, ceea ce este greu este să ne aducem în stare să le facem». ⁷ Este cea de-a doua meditație pe care o reținem.

«În stare» — capabili, deci, apți, dar și în starea propice, necesară facerii lor. Ambele meditații converg în punctul în care indică procesualitatea ⁸, importanța producerii în produs, predicatul creației.

În timp ce Valéry surprinde «contrastul» între geneza produsului și produsul artistic, Brâncuși numește continuitatea preliminarilor intelectual afective, opera ca un concentrat al existenței. «Starea» e curgere, decurgere a operei din existență. «Zămisirea» implică un parcurs conflictual, parcurs de sacrificii, pe care ideea poate înregistra pierderi («înstrăinarea conceptului în direcția sensibilului» — Hegel). «Starea» indică o deversare quasi-nemijlocită a datelor comportamentale în operă, o participare mai directă a disponibilităților individuale la operă, o conaturalitate a artei cu viața. «Zămisirea» indică explorarea, cercetarea, studiul preparativ, cu certitudinile și controversele lui, cu simplitatea și divagațiile lui. Zămisirea este luarea gradată în posesiune a operei. Poate că între aceste două ipostaze abstracte ale procesului creator pendulează — în concretețea sa — studiul, cu inefabilele-i nuanțe. Istoria studiului e o istorie a prevalențelor acestor două dimensiuni coexistente, între care se consumă tensiunile inteligenței și inspirației artistice.

Istoria studiului în artă este istoria specializării — în procesul de diviziune socială a muncii — prin care artistul și-a cîștigat dreptul de a defini potențialitățile spiritual-gnoseologice ale speciei; ea este deci istoria efortului cunoașterii, a conștientizării actului cunoașterii. Istoria studiului — ca istorie a artei culte — este istoria revoluțiilor artistice prin operele de ruptură;

opere care *instaurează* — într-un proces dialectic de negare a negației — sisteme; dar este și condiția operelor perifrastice, a celor care, în fond, *fixează* stilurile.

Istoria studiului este istoria secretă (sau discretă)⁹ a stilului. Secolul XX reprezintă istoria evidentă a sa. Istoria studiului înregistrează istoria reacțiilor subiective în fața convențiilor stilului; e clinamentul ludic al artistului vis-à-vis de constrîngerile lui. Ea este superioritatea voinței-de-a-inventa-o-formă în fața voinței-de-a-face-con-form.

Istoria studiului este istoria perspectivică, anticipația sferelor de interes social și individual în procesul general și specific al cunoașterii. Este istoria denotativă a artei, istorie a demersului materializat.

Este actul acelei «critici interne», intrateritoriale¹⁰, imanentă operei, discursului creator. Este conștiința de sine a operei, oglindindu-se narcisic în propriul său limbaj. Studiul este meta-limbajul operei de artă culte, produsul funcției critice a inteligenței. Este «insuficiența creatoare» (Goethe) a omului. În absența ei, ne putem imagina o planetă, invadată de arta lui Villard d'Honnecourt Hans naivă...

Secolul XX... Studiul este concertul uriaș al succesiunii și interferenței stilurilor, curenților, tendințelor, ismelor supuse eonului accelerației, dar și declanșatoare de ritmuri noi.¹¹

Este criza însăși a artei, deruta epigonilor, explozia — compensatorie — a verbalismului. Este manifestarea comportamentală a mitologiilor individuale care au busculat adeseori estetica în etică, și arta în morală; este istoria avangardei în trecerea ei de la etapa «revoltelor scandaluoase» la «sărbătorile colective» de după 1945... Dar în ambii săi timpi, ea reprezintă refuzul, non conformismul vis-à-vis de continuuul cultural al limbajelor. Este istoria «anticorpilor» pe care al limbajelor. Este istoria «revelației, depistați de orice limbaj îi conține latent: revelației și inspirației artist, grație funcției critice a inteligenței și inspirației sale.

⁹ Discernem dinlăuntrul ei o istorie a temperamentelor artistice, Picasso ar putea fi contemporan anonimului din cercul franco-cantabric al artei rupestre... Am avea alte înțelegeri despre studiile, incomparabil mai «arhaice» mai academice chiar, ale lui Cézanne decît ale lui Lorraini. Un cunoscut studiu al lui Ingres pentru «Baigneuses et odalisques» imaginează în dreptunghiul hirtiel nudul odaliscai ȝezinde, descris de precizia «impersonală» a ducelui; în dreapta acestuia, odalisca, în aceeași postură «desenată alert, într-o manieră ușor confundabilă cu a unui artist extrovertit, care avea să spună despre studiu: «un pictor trebuie să fie capabil să deseneze un muncitor căzînd de pe acoperiș în timp ce el cade» (Delcroix). Un posibil rezumat al ideilor de «stare» și «zămislire»... Râsfolim caietele de schițe ale R. Hahnloser, Kritische Gesamtausgabe des Bemhutterbuches, ms. 19093 der Pariser National Bibliothek, Wien, 1935) și este dificil să găsim un material mai sugestiv cu care să construim o teorie a esteticii goticului. Comparînd unele-studii cu monumentele în fața cărora Villard desena și nota în pagină de lămi (Înaltă ca acestea să fi fost ridicate), vom constata o anumă emfază și exagerare în modificarea proporțiilor, ba chiar și unele schimbări de detalii. Nu erau copii, ci interpretări critice...

¹⁰ În opoziție cu ceea ce Barthes numea «critică exterritorială», critica întreprinsă de un subiect, altul decît autorul (critica independentă de creație, de creator).

¹¹ Heisenberg...

¹² El este însă, în opoziție cu studiul savantului, care e validat mai devreme sau mai târziu de inteligența utilitară; designul ar putea fi zona de interferență a acestor două specii, dar și el — designul — confirmă propensiunea spre forță și confort a omului, idee, față de care arta manifestă cel puțin neutralitate.

¹³ Prin suportul său preponderent analitic, studiul operează cu valori temporale, subordonând acestora valorile spațiale.

¹⁴ «Scepticismul care a luat locul euforiei (din anii 60) a făcut arta mai puțin misiunară în schimb mai concretă în sensul (cunoașterii) comunicării» (Lothar Roman).

¹⁵ «Le dessin c'est un dessin» (Paul Claudel). «La peinture c'est l'arc, le dessin c'est la flèche (Louis Pons).

¹⁶ Se vorbește chiar de caracterul «desenativ» al picturii, de pictură ca studiu (Klee, acuarela lui Kandinsky, Hartung, Mathieu, Fontana...)

¹⁷ Marile muzee ale lumii rapun în discuție istoria artei (și artiștilor) prin opera desenată; s-au înființat mari biennale, manifestări expoziționale care acordă desenului un loc fără precedent. Documenta 3 din '64, Documenta 6 din '77, Drawing now. La Internaționala desenului de la Darmstadt din 1970, Imre Pan avea să enunțe profetic: «Renașterea a desprins tabloul de perete; avangarda a emancipat tabloul de desen».

¹⁸ Dan Hăuică.

¹⁹ Criteriile de ordonare ca act de critică aplicativă.

Studiul este abordabil din aceleași perspective ideologice, metodice-teoretice din care se poate «ataca» procesul cunoașterii în general, și cunoașterea prin artă (metaforă epistemologică), adică istorică, estetică, sociologică, psihanalitică, morfologică, informațională, semiotică. El este abordabil în raporturile sale cu studiul savanților,¹² cu cercetarea fundamentală (a științelor naturii), teritoriul său fiind circumscris de metodele observației și experimentului (similare studiului științific); în raporturile sale directe cu știința și tehnica, cu nivelul general al civilizației; în raporturile sale cu binomul spațiu-timp¹³; ca tipologie a demersurilor, ca tipologie a intenționalităților; în raport cu obiectul supus studiului; ca materializare iconografică, în raporturile lui cu versantele vizibilului și invizibilului care compun realitatea.

Teoreticienii sînt quasi-unanimi în aprecierea că azi, arta ultimelor două decenii este preocupată de capacitatea ei de comunicare¹⁴. Istoria tehnică a studiului în artă a fost sinonimă istoriei desenului (și modelajului), pe ntru că el a fost întotdeauna cel mai aproape de idee¹⁵, dar și intermediar al pulsionilor afectului. Dacă deci istoria tehnică a studiului artistic se suprapune parțial istoriei desenului, resurecția lui în ultimele două decenii¹⁶ ar putea fi simptomul insurecției (contemporane) (a) studiului. Desenul s-a instalat în fotoliul de orchestră al artelor¹⁷, emancipîndu-se de condiția sa de ancillă a artelor «majore». După ce arta anilor 55—68 încuviințase prin obiectualismul op-art un anume confort (intelectual), o relaxare a conceptului mai exact, arta ultimului deceniu se vrea o legitimare mai acută a gândirii critice, a funcțiilor ei dinamogene. Artistul insistă prevalent asupra acțiunii creatoare. El preferă execuției demonstrația intelectuală, filmul aventurii sale mentale. Studiul ar putea întruchipa planul odiseic al operei de artă. Există epoci organice¹⁸. Există și epoci critice, precum aceasta, pe care arta o parcurge de aproape opt decenii. În principiile de expunere¹⁹ a materialului artistic au

funcționat adeseori modele, de cele mai multe ori limitative ²⁰.

Metodele și criteriile de judecată pot fi « depistate » în înseși structurile operelor. Chiar dacă acestea nu sînt unice și infailibile, există între ele criteriul optim ce poate fi sustras din zona mesajului, a informației. În prezența expoziției de acum, ni se pare indicată o analiză a demersului, o întabulare a demersurilor, în mod inerent, artificioasă. ²¹.

- I. studiul constatativ (de observație conformă cu realul vizibil.)
 - studiul de interpretare — analiza — de obicei, studii
 - sinteză preliminară, pregătitoare
 - studiul de cercetare (a realității-vizibile)
 - de decodificare și recunoaștere a liniilor de forță, a cîmpurilor de energie
 - ca definiție (a realului vizibil).
 - de « urmărire » (a proceselor, evenimentelor)
 - studiul-agendă
 - studiul ca meditație, reflexie, automatism, introspecție
 - ca scriere (cu funcție instrumental-simbolică), speculație, joc, cifru.
 - ca ritual, ca acțiune
 - ca utopie
 - studiul ca angajament critic
 - studiul cu funcții utilitare (design)

Propuneri amendabile de realitatea diversă a studiului descris mai ales de confluența și interferența acestor posibile categorii.

²⁰ Rudi H. Fuchs propune în organizările unor colecții particulare desenul ca analiză, desenul ca ritual, desenul ca definiție. Desenul ca cercetare. ²¹ Între timp, de la data redactării acestui text, materialul artistic, selecționat pentru expoziție a impus prin el însuși, prin afinitățile lui o departajare în cele 7 secțiuni de la « Utopia ca investiție a cercetării », la « Integrare și implicare (explicită) în spațiul social »... asupra cărora au meditat Theodor Enescu, Paul Gherasim și Grigorescu Ion.

RADU PETRESCU

SENSURI DE CERCETARE

Marea expoziție din 1978, de la Timișoara, a reunit, sub semnul *studiului*, o sută de exponanți cu numeroase lucrări, începînd cu un caiet al lui Stan Zugravul, din secolul XVIII, și a constituit fără îndoială evenimentul artistic al anului. Aproape toate energiile vii ale artei noastre, din toate generațiile, cu o participare masivă a celor tinere, au fost prezente, ilustrînd sensuri de cercetare dintre cele mai diferite: utopia, ca investiție a cercetării, analize ale structurii, configurări de simboluri, ca investiție a cercetării, analize ale structurii, configurări de simboluri, forme de conceptualizare a percepției vizuale, fondul memoriei semnificat în imagini, studiul naturii și moduri de interpretare, integrare și implicare în spațiul social. Aceleași direcții ale interesului, transpuse în spațiul mobilității imaginilor, au putut fi regăsite în filmele unora dintre artiștii înfîlșiți și în sălile expoziției.

Gîndirea faptelor artistice ca mijloc de implicare a celui care o săvîrșește, în mișcarea lumii, el însuși propus ca mediu și ferment al mișcării în funcție de cîteva constante ale spiritului, definește conceptul de *studiu*. În acest sens, expoziția de la Timișoara, pare a succeda cu necesitate expoziției Mircea Teodorescu, organizată postum, în toamna anului 1972, la București. Catalogul, alcătuit cu deosebită grijă, conține multe texte de mare interes pentru preocupările artiștilor*.

Cuvîntul scris intervine ades și în spațiul lucrărilor expuse, nu atît pentru valoarea sa grafică, ornamentală, cît ca exerciții de asceză, ca adresare etc., chemat de natura dinamică și plurivocă a studiului.

* Semnate de Ștefan Bertalan, Corneliu Boambeș, Traian Brădean, Geta Brătescu, Adina Caloianescu, Alexandru Chira, Lidia Ciolac, Silviu Creșu-Orăvișan, Teodor Dan, Sorin Dumitrescu, Diodor Durnu, Șerban Epure, Constantin Flondor-Serăinu, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Octav Grigorescu, Mihal Horea, Petru Jacza, István Kancsura, Gabriel Kazinczy, Matei Lăzărescu, Adalbert Luca, Mariana Macri, Bata Marianov, Zoltán Molnar, Ion Mursa, Decabal Nișulescu, Romul Nușin, Peter Fosszal, Ciprian Radovan, Toma Roată, Decabal Scriba, Ștefan Sevaștre, Eugen Tăutu, Viornil Toma, Doru Tulcan, Vasile Varga și Leon Vreme.

la Stan Zugrăvul și la Mircea Teodorescu, am întâlnit-o și în *Evocare*, de Octav Grigorescu, figura lui Constantin Brâncoveanu, scăldată în limfe sîngerii, specificînd-o ca pronaos al eclesiei românești. *Absida* și cele trei desene pe tema synthrononului, ale lui Marin Gherasim, ne duc, în schimb, într-un ev mijlociu ravennat, imperial, iar *Bolta* lui Paul Gherasim revelă puțința ca infinitul să se structureze prin proliferarea formei, totuși închise, stătătoare, a octogonului, impunînd spiritului nostru prezența lui cu neputință de măsurat.

Acestea sînt mari gîndiri poetice pe care cei care studiază configurația actuală a spiritului românesc cată a le cunoaște. M-am întrebat de multe ori dacă literatura noastră, să zicem din 1970 încoace, este citită în așa fel încît cineva situat în afara și a literaturii și a picturii, să poată corela fapte ca cele indicate mai sus, indispensabile dacă vrem ca imaginea pe care noi înșine ne-o facem despre noi să fie corectă. Analiza impunătoarelor studii de culoare obiectuală (Roșu-1, Oranj-2), de Mihai Horea, a unei lucrări de Florin Niculiu, *Parc*, închisă în mister, a investigațiilor pe care Adina Caloenescu le efectuează, în construcții de o infinită fermitate grațioasă, asupra mișcării cromatice, de exemplu, ori a felului cum studiul realității sociale (în expoziția de la Timișoara, *Acasă*, ulei pe pînză și *Patru fotografii alb-negru*) se întîlnește, la Ion Grigorescu, semnificativ, cu *Omul, centrul lumii*, lucrare care nu a figurat în expoziție dar la care mă refer din cauza și a importanței ei în aria corelărilor necesare amintite, ar fi dintre cele mai fecunde. Vorbînd, în această ordine de idei, despre literatură, se înțelege că ea nu are altă conțință cu lucrările din expoziția de la Timișoara în afară de aceea pe care toate artele o au între ele în poezie, după cum dacă vom elogia pe un scriitor de oarecare seriozitate că este, cum să spunem, pictor în proză, acela va da, în cel mai fericit caz, din umeri.

Studiul, în una dintre accepțiile sale, nu exclude însă utilizarea specific literară a cuvîntului. Ștefan Bertalan intră în teritoriul metaforei prin fotomontaj, desen, colaj, film (în colaborare cu Constantin Flondor-Străinu, Doru Tulcan și Adrian Ilica), comentariu scris și vorbit, în proză și versete, semînțele în germinație, orientate spre lumină, constituind proiecția sa în vederea revigorării eului și a reînțegrării în viața omului modern a sufletului arhaic.

În sfîrșit, pentru a măsura amploarea neobișnuită a expoziției, unde vizitatorul a avut și surpriza fericită de a se întîlni cu o somptuoasă tapiserie de Mimi Podeanu și cu trei lucrări ale lui Doru Bucur, o pictură de Vasile Varga însoțită de cîteva prețioase pagini ale unui jurnal de atelier au constituit încă o ocazie de a medita la drumul foarte ascuns al acestui pictor atît de serios și reținut, cu ochii arși, parcă, de jăratecul culorilor. Lemnul, lutul, sticla, metalul și carnea vegetală au fost transmutate, într-o mare natură moartă, de Alexandru Țipoia, într-un ulei cu ceva din substanța cerii curate; iar în *Structură 1* și *Structură 2*, Ștefan Sevastre a arătat cum, fără să plardă, esențial, nimic din densitatea nobilă, marmura, travertinul și piatra de rîu, granitul, pot deveni ușoare și transparente ca voalurile.

JÄGER STEFAN

(1877—1962).

Studii de costum din Dudeștii Noi,
acuarelă pe hîrtie, colecția M.B.T.



O EXPOZIȚIE DESCHISĂ

« Nu foarte mulți sînt aceia care să fi riscat să afle cum și-au alcătuit opera », spunea Valéry. Ne amintim nuvela lui Papini, « Poveste complet absurdă », și pedeapsa care-l urmărește pe cel care a creat istorii fictive și refuzul consecutiv de a pronunța adevărul. Sau, pentru a simplifica, știți ce înseamnă povara minciunii, și, mai mult, ce înseamnă planul oglinzii, al reflexiei întregi, al interpretării critice sau al psihanalizei care face să se întoarcă neschimbat discursul tot asupra celui care vorbește.

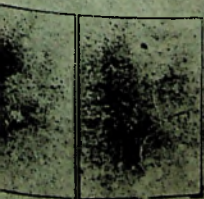
« Pentru că jurnalul însuși, întrucît este o elaborare, nu-i voi spune spontană pentru că iarăși, și asta-i un cuvînt abuziv, ci o elaborare a spiritului pus în condiția de a elabora, și jurnalul aparține ficțiunii.

Aceste studii, aceste pagini de jurnal, aceste pagini de istorie a vieții spirituale a fiecăruia dintre pictorii, artiștii aci prezenți, se cuvin, aceste pagini, citite ca atare, adică nu cu sentimentul că ne aflăm în fața unor embrioane care urmează să se constituie în opere abia atunci vrednice de atenția noastră deplină, ci în paginile unei existențe care este solidară în permanență cu sine prin faptul că în permanență zceastă existență prin excelență umană și trudnică a artistului își caută condiția care să pună spiritul său în situația de a elabora fin, nu antiretoric ci cu o retorică nouă, nu a convenției deja uzate, ci a convenției care să fie mai aproape de viața sa » (Radu Petrescu, colocviul din 20 mai).

De la numele culorilor și al autorului și pînă la literatură cu adevărat, există mult text scris în expoziție și uneori, în timpul colocviului, mă întreb dacă nu se expune și text vorbit (Mihai Olos, profesorul Eduard Pamfil și poate și alții). Însă cred că mai important e, nu că artiștii își scriu din ce în ce mai mult notele și chiar lucrările (Sorin Dumitrescu, Alexandru Chira) ci că între imagine și text au apărut relații care existau doar între figurile de retorică. La unii (Bitzan, Mursa, Scriba), textul scris devine un element de compoziție, pierzînd însă aproape total vechiul său sens, fiind un joc de cenzură. La Bitzan e o scriere caligrafică care imită nume proprii, punctuație, cuvînte scurte, lungi, ștersături, creează, s-ar putea spune, conținutul scrisului pentru că cititul e împins de cite un desen, de cite o semnătură cu un subsoi de titluri probabile, de o dedicație, de o adnotare; dacă e o hartă, scrisul, de tip germanic, se curbează după riuri, golfuri, sau stă drept

În mod intenționat nu am nimic scris; am lăsat să curgă așa, gîndindu-mă și lucrînd pe ce îmi amintesc; unele lucruri s-au eliminat din memorie; n-am urmărit un program, o temă, m-am lăsat captivat de idei; discutînd despre «ghem», niște lucruri s-au selectat, au apărut conexiuni foarte interesante.

DECEBAL SCRIBA
(n. 1944):
Ghem

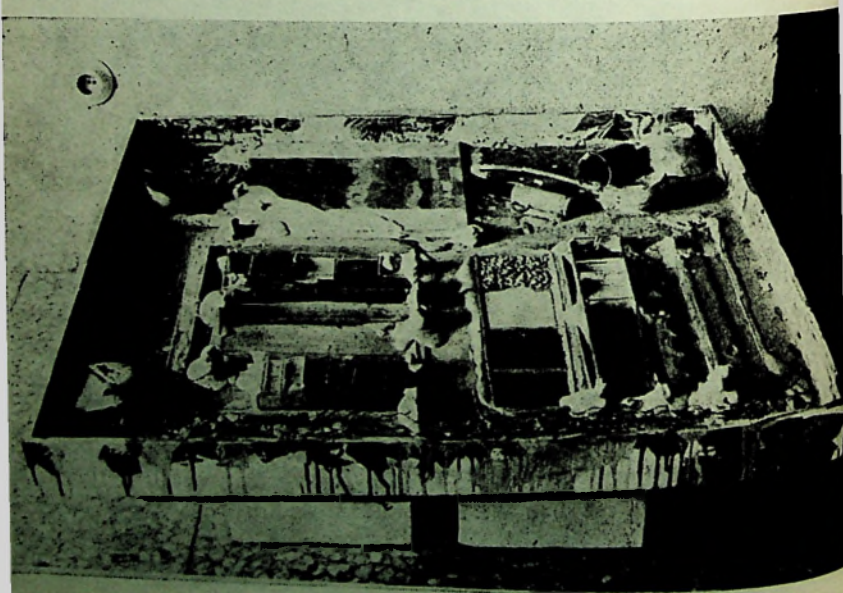


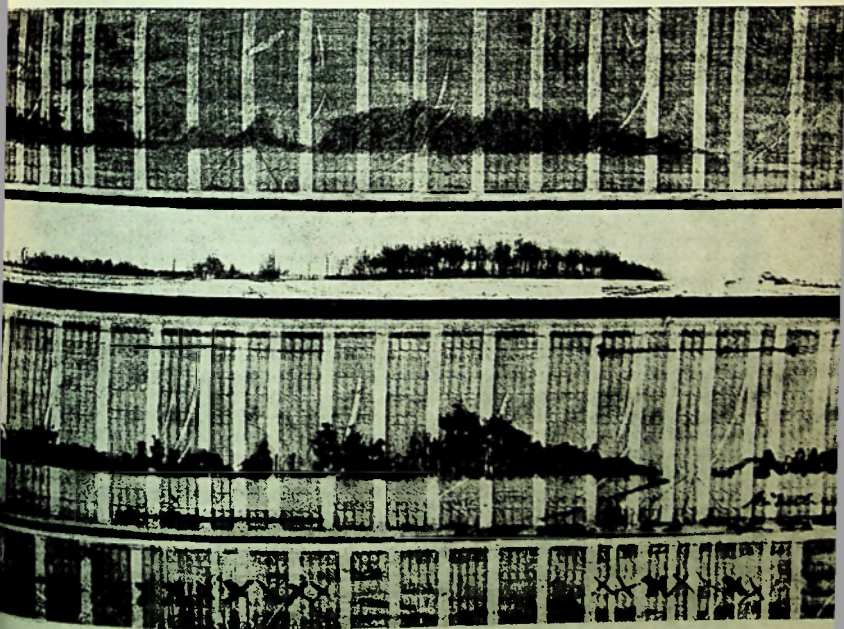
Ambianța, comportarea materialului, textura, structura, culorile prin simpla manevrare mă ajută a dobîndi țesătura formală de perspectivă, mijloacele plastice și arată posibilitățile, dîndu-mi în permanență șansa asocierii cu conținutul în scopul configurării. Se poate vorbi în contextul propus de șansa de organizare originală a energiilor emoționante și intelectuale.

ROMUL NUTIU

(n. 1932):

Studiu-start pentru o creație plastică,
materiale de construcție





WANDA MIHULEAC
(n. 1946):
Reconstrucție afectivă,
montaj foto din
imagini de film

la orașe și vîrfuri de munți și în fine deseori avem iluzia unui cuvînt; astfel se păstrează fluxul citirii. Una din cele mai ironice cărți e un fel de album/carte de onoare în care coexistă ticuri, emfaze, umilințe, scriituri care derid alte scriituri, glume de liceeni. Se pot atribui chiar vîrsta manuscrisului și țara de origine a ediției.

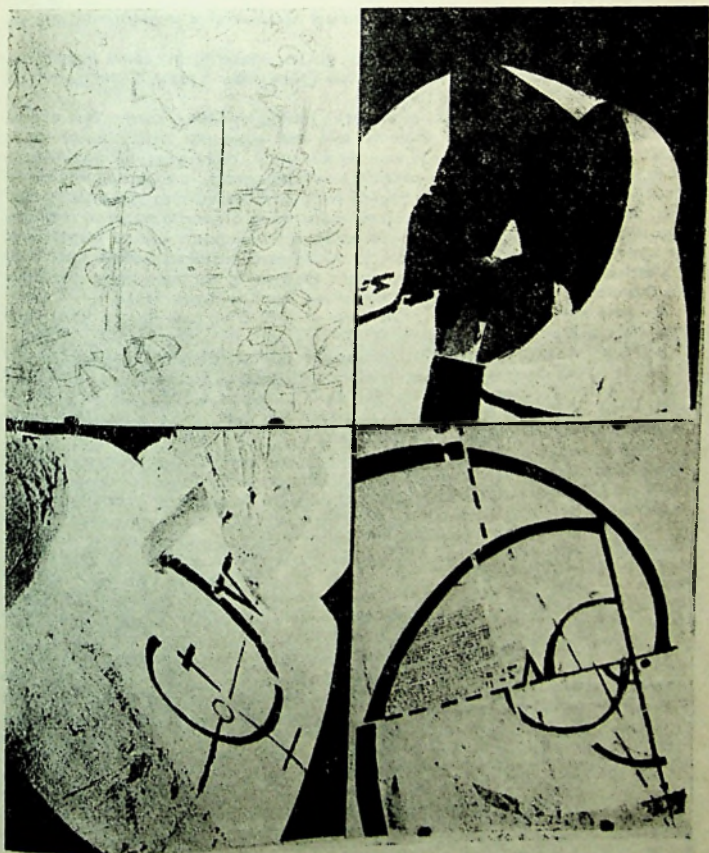
La Ioan Mursa, nici urmă de ironie; transpar pagini, grupuri de foi distruse de timp, sint halucinații de iubitor de cărți — pensula atinge pinza așa cum ia în mînă o carte un anticar, recrează semne deobicei în ordinea lor verticală, ideograme, cuneiforme, capătă relief ca la zețarie și prin corpul lor trec citeodată imagini de peisaje, de oameni, vagi, care dau totuși o formă mai decisă la ceea ce erau doar coloane de semne. Pe de o parte, pentru Mursa fiecare suprafață din realitate, de care e fascinat, se compune din trame-coloane, șiruri, pe de altă parte imaginea textului nu e definită, e în schimbare, alunecătoare (« sînt foarte, foarte schimbător din fire ») e evanescentă, ca și cum în clipe de atenție s-ar citi, dar apoi semnificatul fiind slăbit din privire s-ar deforma, fără să se producă aceasta strict din cauza unei schimbări a semnificatului, a semnelor.

O întreprindere mai modestă dar cu legături cu literatura este folosirea de către Corneliu Boambeș a unui calculator care bate semne. Desigur, scrisul nu se poate face decît într-un cîmp de alveole strict aranjate cu corespondență pe două axe, semnul cel mai mic fiind ales însă dintr-un set, să zicem dintr-un alfabet. Cu el, privit doar ca putere de a înnegri, se compun semne mai mari, din 9,16,25 de semne primare. Deci Corneliu Boambeș respectă o regulă de scară, modulînd toată imaginea; el folosește metoda pentru a avea imagine, dar nimic nu-l oprește ca la un moment dat să scrie. Restul muncii, de programare de traducere în cod a proiectului în general se cunoaște, dar particularitățile programului său, din care-și trage repetițiile, încărcătura în negru a suprafeței, construcția, ritmurile, el spune că trebuie să le țină ascunse, ceea ce ne apropie de afirmația lui Radu Petrescu în privința inaccesibilității limbajului notelor personale. Acest secret pare să funcționeze la nivelul « macrostructurii », unde « se constituie ierarhii de semne, configurații ce funcționează ca un întreg perceptibil, ca o calitate configurativă » (C. B. în catalog), dar și la determinarea locului unde ar începe și unde s-ar termina infra, micro și macrostructura imaginii. Șocant e că încercarea lui Boambeș în privința imaginii, plecînd de la semnele unei mașini, cu cele trei structuri, toată închisă într-o cartelă, e o paralelă cu o reunire a semioticii, semanticii și lingvisticii sub forța unei scheme generatoare. Pare să spună că secretul e situat la nivelul la care mașina ajunge să lase urmele unor gesturi strict proprii (crează stiluri?) îmbinînd improvizația ei cu ceea ce nu era prevăzut, deci cu intervenția sau improvizația autorului în timpul execuției. Degajîndu-se o concluzie în domeniul imaginii, s-ar putea crede că infrastructura ar fi capacitatea celui mai elementar semn, « matricea (atomul) » (C.B.) de a schimba fondul unitar, o primă aplicație — a alege între O și X, astfel Horea Mihai trage cu pensula într-un singur sens, Da Vinci face sfumato — microstructura ar fi expresia unei trăsături (OOO/XXX), iar macrostructura momentul, sau gradul de acumulare de la care apare o imagine, adică altceva decît materialul de construcție; cum spunea un

BATA MARIANOV

(n. 1943):

Morfogeneză, montaj fotografic negru-alb,
desen tuș pe hîrtie și gravură



Prin compoziția acestui panou montaj alcătuit din desen gravură încerc să arăt calea prin care ajung la formă, structură mergînd de la idee, semn-grafic, notată uneori spontan și fugar cu schiță, alteori elaborată ca serigrafie, dar care își are totuși stația de destinație tridimensională. Tehnica aparatului fotografic, atunci cînd mă folosesc de ea, o consider ca un mijloc contemporan de investigație și studiu în domeniul formei și nicidecum o preocupare în sine.

critic, Leonardo ar fi putut susține că surîsul Giocondei e o anume intersecție de linii.

Tot atât de activ creatoare înțelegem și micile, imaterialele semne matematice dezvoltându-și valorile și căpătînd și la Șerban Epure acea « calitate configurativă » care le este mai întîi gîndită, pariată.

Scriitorii își amintesc de gigantica pictură a lui Eugen Tăutu, care a fost expusă la Muzeul Literaturii Române. Operele sale mai greu pot primi sensuri de la cele din jur, doar puse între ii și vase de Cucuteni, între costume populare, la Suceava, sufereau o integrare, o coagulare de conținuturi. În expoziția « Studiul » se putea citi (limitat) doar tehnica creării semnelor. Încărcătura semantică a celui mic mi se pare a fi egală cu a celui mai mare, care e coordonator; în creșterea structurală semnele se realcătuiesc (nu apare vreunul nou), cedînd treptat unei forțe vibratoare, căci prin înmulțire li se accelerează mișcarea, cedînd unei forțe pur plastice. Din caietele sale de cercetare (neexpuse) semnele ieșite din truda cercetătorului de structuri, poetului, filosofului, omului Eugen Tăutu, devin tablouri, de care autorul nu e mai prins (vezi și Paul Gherasim despre fetiș) decît de poeme, de calcule sau de gîndirea sa.

Pentru toți acești creatori, satisfactoriu e miracolul transferului dintr-un domeniu în altul, dacă semnele sobre, severe, incolore, fără gust, se transformă ca semînțele în filnță, în operă de artă, acest transfer de la puternic la slab (pentru a adopta terminologia lui Epure), la frumusețe (ceea ce nu e lipsit de ceva feminin) atunci e vorba evident de geneză.

« Este o expoziție sintagmatică (care prevede extensia unei imagini asupra oricărei alte imagini, dar și asupra IMAGINII) » scrie C. Babeți. Același lucru îl simt și eu — că pot face (cum scrie el) « intersecții în nodurile tramei » formată de exponate. Imaginea se dovedește a fi un limbaj la fel de capabil, de universal ca cel matematic, ca și retorică. Altfel spus, în imagini se pot traduce matematica, figurile și compozițiile retorice, etc. Marea majoritate a exponatelor sînt însă în două limbaje și cred că fluxul viu, concret al gîndirii e, așa cum spunea Radu Petrescu — amalgamat, și, consecutiv, mai greu de epulzat cu o interpretare scurtă, simplă, din contră e plin de interpretări (se va vedea sensul « ghemului » la Matei Lăzărescu).

Ar mai fi ceva de spus — iau în discuție scenariul de film al Wande Mihuleac, scris de mină, desenat concis, neinteresant în sine, pur și simplu minimum de scris și desen, nu știu precis dacă dînsa se uită la el ca la un obiect (femeile admiră obiectele), dar cred că l-a expus tocmai ca exemplu de limbaj artistic minim (zero?), cum fac atîția oameni cînd vor să explice o adresă fără să facă arhitectură din asta; cred că și ea e conștientă (oricum eu sînt) de valoarea de desen zero, schematic, pe care o regăsim în icoanele pe sticlă cele mai simplificate, cu iconografia dusă la maxim; copiii mici desenează la fel, unii oameni vorbesc astfel — și o știu pe Wanda Mihuleac preocupată de Gestaltpsychologie! Prezentă în expoziții de obicei cu lucrări iluzioniste, cu desene à la Ingres — iată deci o neabînută sursă de apreciere a unui laborator!

Se poate face acum o surprinzătoare afirmație a unității de metodă în colectivitarea artiștilor plastici. Peste tot se întîlnesc note (programe scrise mai rar), hîrtii mici cu idei și desene cu date dar nu în mod perseverent, a gîndurilor, deci cu ideea de a-și urmări evoluția prin ordonare și comparație în timp, strînse în caiete sau vrafuri, tezaure ale creatorilor. Nu știu ce valoare poate avea o asemenea generalizare pentru o sociologie a artelor care ar compara atelierul 1970 cu atelierul 1850 și cu cel medieval, dar îmi închipui că acest fapt de conștință

ION DUMITRU

(n. 1943):

Șura, ulei pe pânză



ar putea da reacții în sensul unei regindiri, unor refuzuri, unor studii așa cum mi s-a părut a fi G.A.G. (Generative Art Group) al lui Neagu (deși, cabotin).

Deși «Studiul» s-a împărțit în cele 7 săli, răsfirîndu-se și îndepărtîndu-se lucrările, găsindu-se mereu unele intermediare, am simțit că ceva, de multe ori parcă independent de lucrări, trecea dintr-un desen în altul, dovedind că termenul «prezent în», opera fiind izolată, nu e mai lipsit de valoare dacă e rodul interpretării și nu al artistului.

Ghemul e subiectul lucrărilor lui Scriba. Reapare în textul lui Matei Lăzărescu, «un ghem general a ceea ce separăm numind întîmplări și este de fapt nedeli-mitabil, neîntrerupt, un ghem în care sfoara circulă în toate sensurile și nu are capete», și în pictura lui Țipoia, pictură care împlinește circa 25 de ani. Îmi dădeam seama că ghemul are o semnificație mai extinsă—loc de circulație a ideilor în toate sensurile, decît doar—imago arhaică a creierului, slujind ca imago și pentru schema de funcționare a sufletului sau eului. Apoi erau picturile lui Grimalski, fără nici o explicație. Dar ele aveau un deloc surprinzător început la Sorin Dumitrescu, în axul de simetrie al sălii, unde exista text. Între ei, lucrări cu aproape același subiect la Bulacu (la G. îmbrăcămîntea în benzi a exercitat o asemenea presiune asupra corpului încît pielea e o scoarță tare, cu muchii, la B. pămîntul are scoarța în benzi greu delimitate din cauza sudurii în timp, tăietura în pămînt e dreaptă ca într-o țesătură încheiată, coloana, tîrnăcopul au ajuns cosubstanțiale cu pămîntul; scoarțele și în închisă materie fărîmată; la G. fructele, florile—ofrande—au devenit aproape înbălsămate). Grimalski este la polul celei de-a cincea secțiuni a expoziției; după el urmează cartoanele lui Ciubotaru și Gabrea cu explicații în cartuș, care se referă la aceleași forme și simboluri de bază la toți cei cinci autori. Astfel, prin cuvintele colegilor, înțelesul trecea pînă la lucrările lui Grimalski, ceea ce nu s-ar prea fi întîmplat în liniștea vieții. Cred că multă lume a găsit elemente de legătură între cele mai depărtate lucrări, fie ele depărate și prin stil.

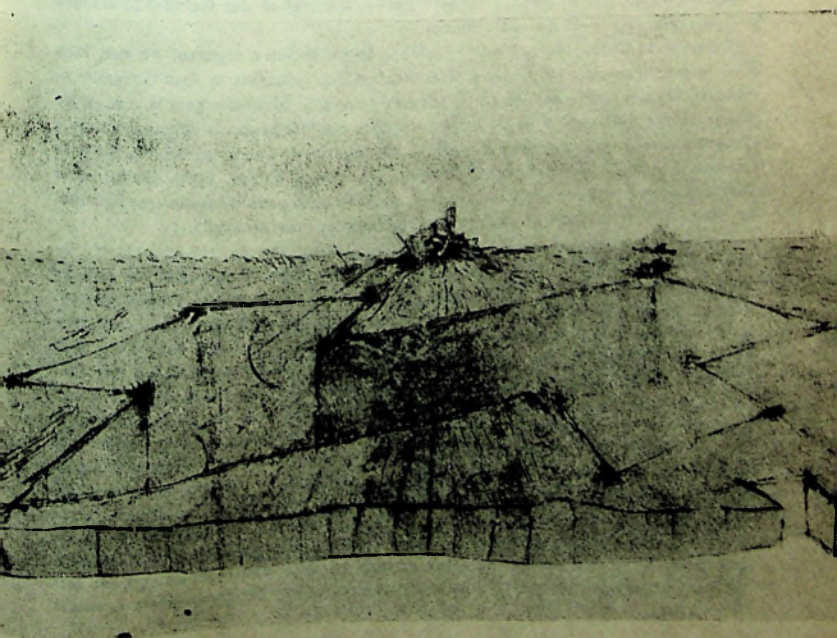
Pentru acest șir de observații voi începe cu cea mai puternică perso-nalitate, remarcată astfel de majoritatea comentatorilor, cu Ștefan Bertalan. La el, casa cu grădină sînt spațiile estetice (în locul dreptunghiului de hirtie); de aceea desenele lui sînt fără capăt, ca niște piruete de albine; sufletul nostru=canti-tatea de verdeață consumată, în această ecuație găsim o altă imago, mai primitivă, a sufletului, de cultură agrară, rituală, arhaică dar activă; fasolea lui e plină de capacități simbolice în spectacolul dat; lese din sămînța în formă de ou, crește pe sfoara verticală în proporții armonice și epuizînd cu tovarășele ei spațiul cub, degenerază într-o luptă haotică. În desene regăsim cubul proiectat în plan, ajuns hexagon, formă de celulă microscopică trăind între celule.

Universul e văzut și de către Blitzan. Toată harta e divizată în unități. Roza vînturilor, un avion, un om cu brașele și picioarele în extense de zbor. Într-un colț reîntîlnim într-un fragment lipit, de miniatură persană—*Dorința*—trei nuduri, o servitoare aduce cafea, una cîntă, perle la gîtul stăpînei, pomul înflorit pe fereastră. Floarea-univers, secțiunea în ea, învelirea centrului în petale, vizlunea pe diagonale, aeriană, la Alin Gheorghiu. Germenele cunoașterii, al lui Țăutu, bineînțe-les ieșit din ou, ochi, fus (simbol al timpului, va reveni în natura moartă a lui Țipoia), unitatea de bază e cercul și e tălată de curbe: mici ochi punctuali-germeni, celule. Spiralele (a căror formulă generală este seria de numere a lui Fibonacchi— $a_1 = -a_2 + a_0$ —și care tînde să creeze între numerele care se succed raportul de aur) le regăsim la Bernea în zborul ciocîrlilor, la avîntul norilor, în liniile geologice; dealul-ochi ascunde un amestec de pămînt cu roci sparte, spre centru se uniformi-zază, semn că se moale, adăpostînd locul de formare al dorinței. Notîndu-mi tot grupul: «amanți ai naturii».

AUREL BULACU

(n. 19477:

Bărăgan, tehnică mixtă pe hîrtie



La Mircea Teodorescu vioara și f-urile ei repetă spiralele cu cercul și ovoidul din care derivă. Apare universul vibrat, unduit. « Natura creează organul, deci conform legilor ei organele noastre creează », spune el înainte mult de cei citați până acum. Se simte armonia ca rezultat al tiraniei naturii. Vioara are trei axe reunite în locul în care se întîlnesc prelungite și corzile. Prin următoarele analogii — zbor — cele trei axe ale corpului uman: picioarele și axul de mijloc, care se reunesc cu mîinile, în zbor, undeva în vârful capului, ne dăm seama că acest punct, vîrf al unghiului, centru al cercului, al iradierii, este punctul în care se nasc formele și-l vom asocia și lucrării « Trei în unu » de Gheorghe Berindei, inițial, pentru M. Teodorescu fiind punctul din care încep calculele construcției viorii. Același lucru la Adina Caloenescu — « turbionul creațional → elicoidul → infinitul »; se simte că deși mai există punctul fix, din el iese o formă care îl neagă, aspirată de spațiul preexistent punctului, cu multe dimensiuni; între cele două viziuni — secole de matematică. Revenind la Boambeș, observăm lupta între trama primară nemișcată, rectanglă, și modulii înfiți în alveolele tramel dar făcînd-o să vibreze prin energia conținută în deformarea lor.

Revenim la finit. Horea Mihai consideră totul, inclusiv raportul de aur, care e un număr irațional, cu numere « naturale »; mai restrîns, la Paul Gherasim — octogon. De aici foarte repede (prin puterea semnelor-cifre) ajungem la « se poate găsi (e foarte aproape) o curbă a gradientilor, optimă pentru a construi un om » (Șerban Epure) — golemul-omul din argilă, nu departe de dealul lui Bernea. Se vede imediat o legătură cu Gabrea, Ciubotaru, Grimalski, Bulacu, Sorin Dumitrescu. Legătura între finitudine și puterea redusă, puțină salivă, pentru însuflețirea figurinei de lut va găsi o extensie în imaginile care leagă arderea de argilă.

Cuptorul ceramic al lui Flaviu Dragomir. Caietul său de experiențe, oră cu oră, îl duce și la o încifrare aproape totală, de nedezlegat, a semnelor de care se servește. E de observat un obicei, cred eu, cam antic, la mulți din artiștii plastici, respect și credință în mister ca suport al valorii atît plastice cît și de cunoaștere — se face un cod, o regulă, cu ajutorul căreia se pune o limită dezvoltării, dar cheia e evitată (de ex. o carte de Bitzan), tot așa cum se face atît de des apel la muzicalitate; din contră, astăzi se face spectacol din însăși clarificarea lucrurilor, cum s-ar spune, se face lumină, cît timp e posibil, misterul venind la limita cînd autorul devine incapabil de a mai revela publicului; factorul lumină revine în toate imaginile în care se stăpînește pămîntul, cuptorul sau arhitectura. Sursa plăcerii provocate de mister poate fi, gîndind sociologic, în persistența între artiști a unor moduri de procedură care au existat înainte și după renaștere — artă-știință-industrie îmbinate, artiștii fiind în posesia cheilor, dar funcționarea sistemelor fiind anevoioasă și cerînd mereu o critică a experiențelor și a cheilor de interpretare; aceste moduri de a întreprinde persistă deoarece artistul tot mai lucrează singur, cu metode, tehnici și semne proprii (ex: Grigorescu Octav, textul din catalog).

În serie sînt cuptorul-catedrală al lui Tiberiu Marianov (cuptor cosmic-creațional), absida și scaunul lui Marin Gherasim, căptușite cu zgure de argint și aur, zgura de litere arse la peisajul lui Mursa, bolta lui Paul Gherasim (calota derivată din cub, formă de vatră, sursă de lumină) și (observație a lui Babeși) lumina și « presiunile pozitive și negative », descrise chiar de autor — Leon Vreme. Cuptorul arde culorile, pînă la negru (Mursa) arde, (cerc cromatic, Decebal Nișulescu; curcubeu pe cîmp, văzut de Babeși ca arhivolte, la Nicodim). Nașterea culorilor în cuptor — notițele de cuptor ale lui Flaviu Dragomir, sensibilitatea culorilor la variațiile termice și proiectul său de spectacol cu lumini pe malul lacului noaptea,



ION GHEORGHIU
(n. 1929):
Studiu de floare,
cerneală pe hîrtie

«gradația cristalului» la Adina Caloenescu, trecerea culorilor de la una la alta, fie ele lumini, fie amestec chimic, mod de schimbare a substanței, în fine difracția în filmul lui Isztvan Kancsura.

«Naștere a formelor, sau a construcției omului iar secretul construcției numit lumină, perspectivă. Eforturi ale geometriei».

O altă serie de observații sînt influențate de preponderența acțiunii practice — într-un atelier de chimist apar sticle pe foc, ferestre arcuite, fulgere, mașina cu foițe de platină sau de aur și periute metalice, Wimshurst, cu sfere de oțel sau cărbuni din care vor țîșni fulgere, becuri cu filament, și în fine un humanoid și două păsări din sticlă, ca și cum suflatul ar fi zburat (Iulian Mereuță). O ladă cu un oraș-casă-cuptor în care vulcanic sînt prinse cești, linguri, cuie, rocă spartă pînă la a semăna cu semințe (Romul Nușiu). Un cartuș, o amuletă, scaieți, crabi, o pajură și o stea heraldice, coceni, castane, ouă, pietre, pahare, ceas, lentile de ochelari (Zemlényi Csaba) bucătăria la Grigorescu Ion, ni se desvăluie că golemul este autorul, așa cum Klee spune că din fiecare tablou răzbate un portret; mai clar la Alexandru Chira, unde heptagonul celor 7 simțuri e un cuptor, există instalații de sugestionat ploaia, pentru rememorare, iar tractorul, batoza cu șenilele, bujiile, motorul fac lumea să existe pentru autor.

Autoare a unei expoziții de răsunset — «Corpul Uman» (Facultatea de medicină) — Geta Brătescu expune la «Studiul» filmul miinilor-portret și desene — în care mîna e în primul rînd feminină, apoi mecanism, (relație constantă în operele sale: omul/mechanismul), păianjen, peisaj, plantă. (La Wanda Mihuleac un proces invers — peisajul devine casă, abstracție arhitecturală, obiect).

Matei Lăzărescu duce mai departe similitudinile corp uman=spațiu=univers, reîntîlnim turbionul, celula hexagonală, planta pădăie ajunsă să se confunde cu aerul, se presimte diviziunea anatomică, care e discutată în cartonul de tapiserie al lui Gabrea: «nodul-imagine-schemă a unei flințe înghițite de alta, Jonas feminin, Jonas masculin, Jonas sexual, Jonas digestiv», crisalida. Aceeași temă la Grimalski (paricidul, lupta cu sine, cu destinul — Oedip —), bisexualitatea, animus, anima, reapărînd înflorată în autoportretele lui Doru Bucur. Coriolan Babeți remarcă mișcarea, activitatea corpului ca generatoare de simboluri, corpul putînd fi asimilat ghemului lui Matei, lucrarea acestuia se numește «corp traversînd aerul»; la Aurel Bulacu Idol feminin, steatopigie, coloana umflată și mulată, spațiul este feminin, Geeă bătrînă se arată deschisă, gata de a primi pe călători în interiorul ei. Imaginile-schemă există și la Sorin Dumitrescu, «de la topografie la ideografie»; unirea corp-spațiu, îmbrățișarea, reîntoarcerea lui Jonas în mamă (în perimetru, înclintă, loc înfășurat), spațiul devine interior (îngă, se află Teodor Dan). Ghemul și nodul lui Scriba, ghemul e univers, centru planetar, plus pîinea și apa, o lume a mîlei, a jertfei, ca și la Grimalski («Psihologiile ale fiziologiei»).

Spațiul poate fi studiat în sine, uneori ca o plantă, așa cum am văzut, alteori ca un peisaj, ca un «sertar cu amintiri» (Peter Pusztai) în care revine întrucîtva



FRANCISC FERCH
(n. 1900):
Ciulin, acuarelă pe hîrtie

caraghioasa mama-natură, împreună cu ciuperci, bulbi, stamine, copite, cal, motor, bec, melc, pește, braț în draperii, ca stindarde ale faunului; Ioan Untch exersează peisaje din mici pietre și lemne șlefuite, peisajele apoi devin ușor umane și animale, în timp ce femeia se transformă în marmură; într-o foarte problematizată lucrare « privitor în jurul unei clipe » (Mircea Muntenescu), omul are aspectul pietrelor, sau al fructelor cu coajă tare și torturată.

Un alt mod în care omul cucerește spațiul sînt festivitățile agricole, « covorul zburător » al Anei Lupaș; doar numele genurilor în care s-ar putea înscrie — acțiune sau land-art — ne-ar și lămuri; dacă am mări imens « Wagen »-ul alegoric al lui Stephan Jäger am retrăi grădina lui Alin Gheorghiu, a lui Bertalan și a Anei Lupaș. În jurul lui Jäger se grupează imediat (dacă judecăm astfel) peisajele lui Valentin Hoefflich, Viorel Mărgineanu, Virgil Almășanu, Silviu Creșu-Orăvișan.

Cazuri în care artiști exprimă adversitatea față de spațiu, de pămînt, față de materie (îmbinat cu adeziune, — Flondor — Străinu, « Moldovița, concav-convex »; Henri Catargi și proiectele lui Sevestre — pentru că prezența arhitecturii, a construcției transformă brusc natura, în ceva metafizic; filmul multiviziune al grupului Bertalan, Flondor, Tulcan, Ilica are o atitudine de combatere/inițiere ca într-un « Sacre du printemps »; un elogiu exteriorității, Grigorescu Octav, catalog, « acel obiect care ar trebui să rezulte din pictura mea ar trebui să conțină datele lumii văzute, datele văzutului lumii (...). Cînd pictezi ești singur. (...). Îți folosești propriul organism, simțurile, controlîndu-le activitatea în așa fel încît ți se pare mereu că iei totul de la început. Sînt cîteva elemente ale fabricării pe care le păstrez în timpul acestei înfruntări cu neștiutul ».

O ultimă categorie ar fi situația unui cap de pod față de prima, aceea a « amăn-șilor naturii » — e vorba de sfîrșitul omului, de « eterna rotație ».

Pămîntia natură moartă a lui Alexandru Țipoia e o meditație a morții, ca și « sfîntul Ieronim » al lui Marius de Roymerswaele. Tot parcursul de pînă acum revine, toate simbolurile vieții s-au uscat, în mijloc e o urnă funerară, un fus de tors amintește mișcarea spiralată, lingura maternă, cu o umbră concavă, metafizică, ceainicul cu capacul întredeschis — sufletul, abur, a zburat, fiind doar figurat în riul-ornament de pe farfurie, ghemul semănînd pînă la amănunte cu cel al lui Scriba, simbol al lumii, care scade și adună, reîntoarce.

Echilibru unor atitudini vital sadice ale lui Ștefan Bertalan este tandrețea extraordinară, împăcare ultimă cu natura a lui Catul Bogdan. Sensul poate cel mai de nepătruns al întregii expoziții e microscopica sa natură moartă cu paleta de pictură, așezată vertical ca pentru « atenție ! », prelungire a mîinii stîngi, anima, necunoscut.

Paul Gherasim, *Orizont*, « În edițiile viitoare ale acestei expoziții, concentrînd programul lor în anume direcții de cercetare cum ar fi bunăoară unele sugestii din secțiunile expoziției de acum, s-ar putea aduce elemente mereu înnoitoare și totdeauna generatoare de experiență ».

Flondor-Străinu, colocviu, « expoziția are o enormă putere de exteriorizare ».
Coriolan Babeși, *Orizont*, « Imaginea se regenerează continuu într-un ansamblu sinergic ».

Titus Mocanu, catalog, « Momentul de astăzi este în măsură deci să devină o chestiune vitală și proaspătă ».

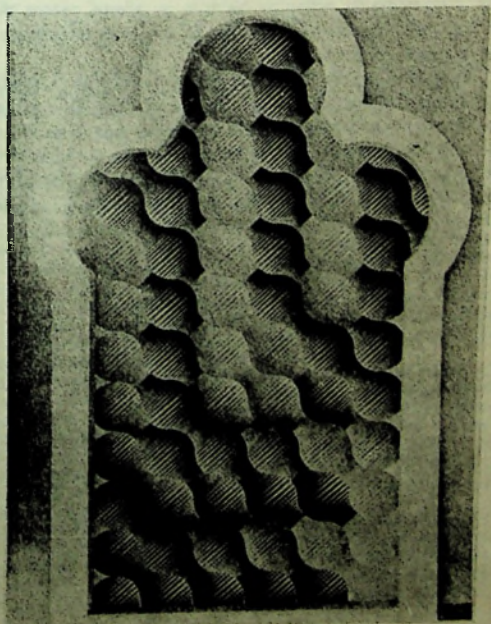
Andrei Pleșu, *Orizont*, « plecăm din Timișoara cu senzația că lucrurile pot fi continuate, că pot fi luate iarăși de la început și că noi și artiștii și plastica în general și cultura românească în această clipă au toate un sens încurajator, un rost ».

Paul Gherasim, *Orizont*, « Lucrarea aceasta poate fi înțeleasă ca o înaintare subtilă a atenției ».

VIOREL TOMA

(n. 1944):

Structură volumetrică,
tuș și tempera pe hîrtie



Mă folosesc de elemente
geometrice, în special cerc,
sferă, de ordinea rigu-
roasă, de simetrie, pentru
a descoperi frumuseți.

Expoziția a ajuns să aibă dimensiuni și responsabilități gigantice, totuși organizatorul privește calm reluarea ei; suportul acțiunilor viitoare este tot studiul, referindu-se la proiecte în lucru, la propuneri, probabil mai mult desen și documentare fotografică. Dezvoltarea celei de a 7-a secțiuni a primei expoziții se va sprijini pe lucrări cu caracter monumental, în studiu, sau, din cele realizate pe baza studiului, și ca probă-rezultat al preocupării mai multor factori, mai multor meserii chiar; fiind vorba de prezența artei în spațiul social, îmi aduc aminte de însemnările aproape anuale pe care le făcea Delaunay asupra influenței artei sale, (orfismul) în modă, cinematograful, carte, artă monumentală, oraș. Va fi vorba deci de proiecte de influențare și colaborare directă cu oamenii, de la programe complexe, la schimburi prin comerț (modă), până la interogații, mai ales acțiuni ale Institutului de arhitectură și ale Liceului de arte plastice din Timișoara; programe urbanistice și studii referitoare la tradiția rurală și urbană, la caracterul peisajului, la situația de azi a satului privit ca centru cultural (după mine, trei sferturi din documentația artiștilor se face în aceste centre de la sate din Delta până la Sighetul Marmăției și Oravița. O cantitate imensă de documentație trebuie să se găsească în ateliere).

Probabilul aspect majoritar vor fi acțiuni ale artiștilor singuri, în grup, sau ale colectivităților, bineînțeles Timișoara fiind de mult promotoare de asemenea lucrări. În fine, îi va fi gândită expoziției ponderea poetică, bazată pe lucrări de valoare, de profundă meditație, care să dea principalul interes al expoziției. Ca și în prima ediție, opere de muzeu, exemplare în ambianța în care au fost create, cu influență asupra actualității, vor fi cercetate și, sperăm, expuse.

STUDIUL — O CONFESIUNE

Ideea de studiu, ca obiect de expoziție, nu mi-a fost prea clară. Pe de o parte, întreprinderea mi se părea, într-un fel pleonastică, dacă pot să mă exprim așa, iar, pe de altă parte, indecentă. Pleonastică, pentru că opera de artă — îmi ziceam — este prin definiție lucrare, studiu și, ca atare, orice expoziție nu are în cuprinsul său decât o seamă de studii, mai aproape sau mai departe, de ceea ce ne îngăduim să numim, cu destulă ușurătate, desăvîrșire. Pe de altă parte, indecentă, dacă luăm conceptul de studiu în accepțiunea lui cea mai curentă, de etapă preliminară într-un proces, al cărui sfîrșit abia îl bănuim sau nici măcar, de muncă, de exercițiu, cum spunea cineva, de efort, caznă, toate semne ale unor chinuitoare îndoieli, stări de cea mai pură întîmplată. Cum să asîști la « actele » unei astfel de drame interioare fără să roșești? Celălbalt aspect — al dialogului prietenesc și al confesiunii — singurul în stare să justifice acțiunea, nu-mi scăpa, dar mi-era teamă de riscul exhibării gratuite (ca și, de cealaltă parte, al privirii amuzate sau condescendente, ca să nu spun suficient înțelegătoare), al demonstrației de virtuozitate al supunerii, de bună voie, dacă nu chiar orgollos, la testare. O, cît frustrat orgoliu în tonul pătimaș și inabil (eufemism pentru altceva) al negațiilor.

Mal mult decât altădată, arta modernă legitimează, cu toată claritatea (răspicat) ideea egalității dintre studiu și operă, acordînd o vădită prioritate celui dintîi termen. Lucrurile par într-un fel firești. Avînd a face cu o realitate ideală — mitologică sau cu proiecția mitologică a realității imediate — arta veche postula capodopera drept finalitatea ultimă, rațiunea de a fi a artei și, implicit, a studiului ca etapă preliminară, ca treaptă peste care nu se putea trece, în exercițiul inițiativ. Mitul (arta primitivă, magică), idealul (clasicism) sau excepționalul (romantism) aspiră implicit spre opera finită, capodopera.

Avînd a face cu o realitate în continuă transformare a cărei idealitate stă tocmai în dialectica înnoirii ei permanente, arta modernă era firesc să acorde studiului nu atît atenția (pe care o avea), ci un nou statut, un statut care nu coboară de pe soclu opera ci o legitimează ca lucrare, ca muncă. El tinde acum să surprindă nu atît încremenirea, fie ea și perfectă, cît devenirea, cu inerentele ei imperfecțiuni, a realității imediate.

Arta ca studiu este la antipodul artei ca manifest, amîndouă caracteristice pentru epoca modernă. Manifestul are nerăbdarea și mîndria operei pe care o prezumă, a cărei anticipare o clamează ca pe o realitate evidentă și, de multe ori, nu face, nu poate sau nu vrea să facă mai mult.

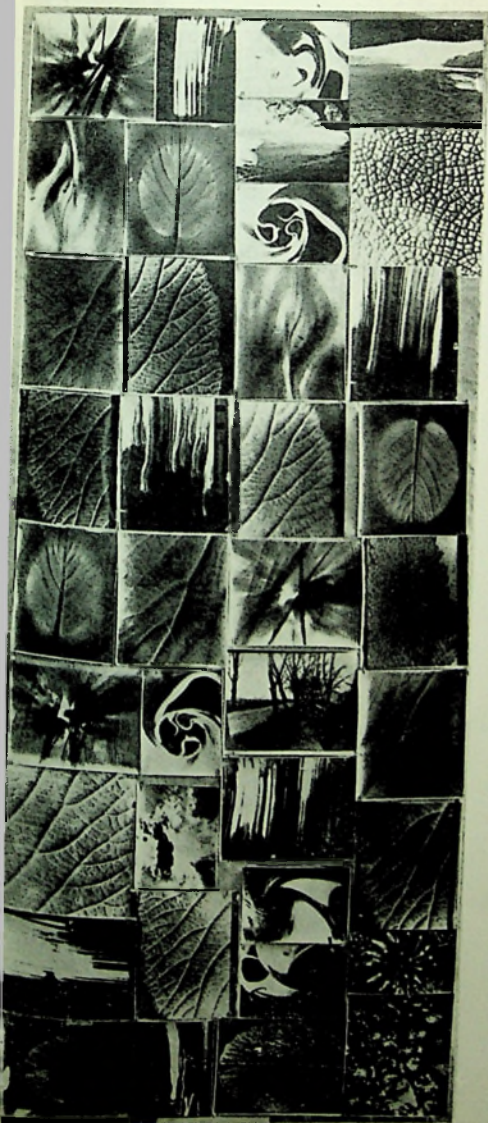
Studiul este sfiala, vestirea nedeclarată a operei, dar mai cu seamă, în practica de fiecare zi a artistului, îndoială metodică, străină cu totul manifestului. Nu știu în ce măsură carteziană, dar în orice caz îndoială și metodă. Cît una și cît alta, o astfel de drămuire, minor științifică, mi se pare neimportantă, superficială și, la urma urmei, faptul îl privește pe fiecare, dacă pentru cineva prezintă vreun interes.

Cînd nu este, nu mai poate să fie metodică, îndoiala devine demoralizantă, paralizează (pentru moment sau definitiv) nu stimulează creația, efortul, de atîtea ori sisific, din atelierul artistului.

Cîtă patetică îndoială metodică în scrisorile adresate de Van Gogh lui Gauguin sau fratelui său Theo. Theo, acest simbol, în carne și oase, dar mai ales în spirit, al publicului fără care arta nu este posibilă !

Din perspectiva acestei duble ipostaze, Gauguin și Van Gogh sau Eminescu și Creangă se întrebă și își răspund în fața propriilor manuscrise, studii omologate ulterior drept capodopere. Dar, cîte din ședințele «Junimii» n-au constituit simple și emoționante lecturi ale unor mari opere în calitatea lor de studii ? Și ce este, la urma urmei, un cenaciu dacă nu confruntarea metodică dintre îndoieli subiective, speranțe și certitudini obiective ?

O astfel de confruntare obișnuită mi se pare expoziția dedicată studiului. Ea ar fi trebuit să treacă aproape neobișnuită, ca o întîlnire de atelier. Faptul că unii artiști au expus studii iar alții opere nu face decît să probeze coincidența lor, iar prezența studiilor și operelor măștrilor din trecut și de azi, a probat la rîndul său cît de indestructibil solidare sînt tradiția și modernitatea, că dialogul fratern dintre artist și public și-a afirmat întotdeauna prezența, tăcut sau manifest.



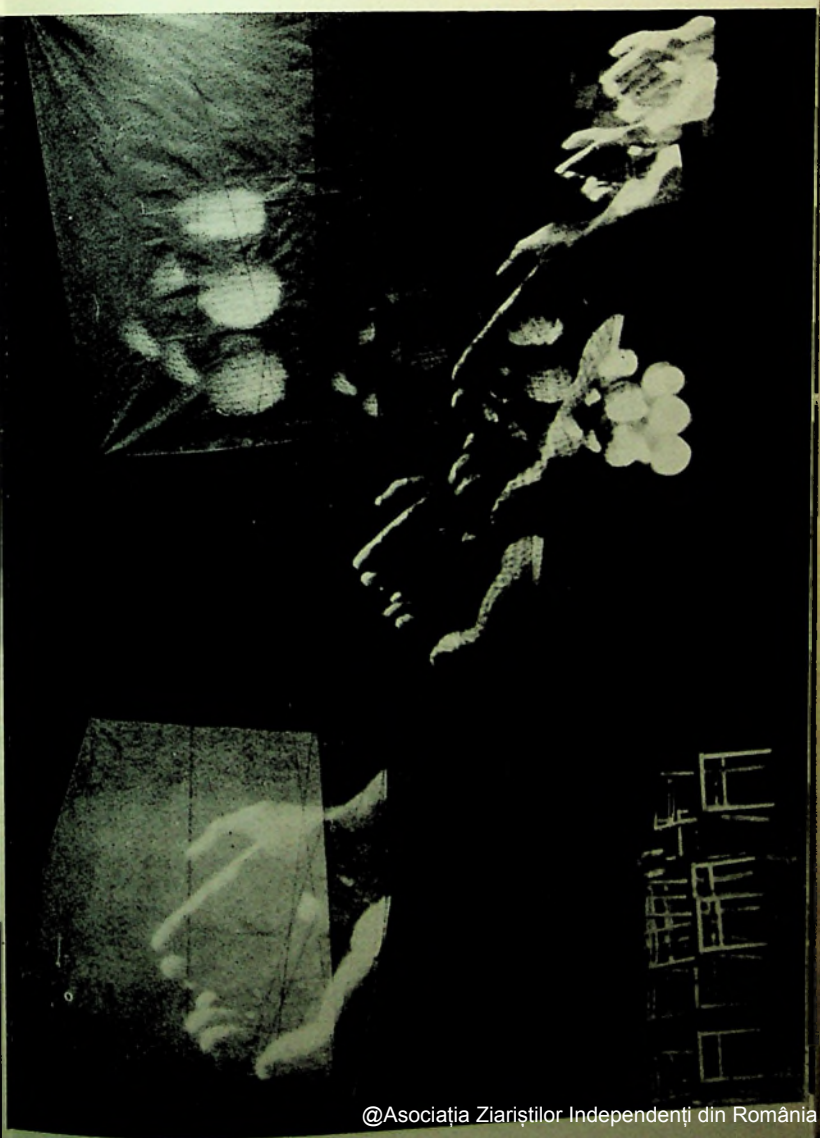
ȘTEFAN BERTALAN

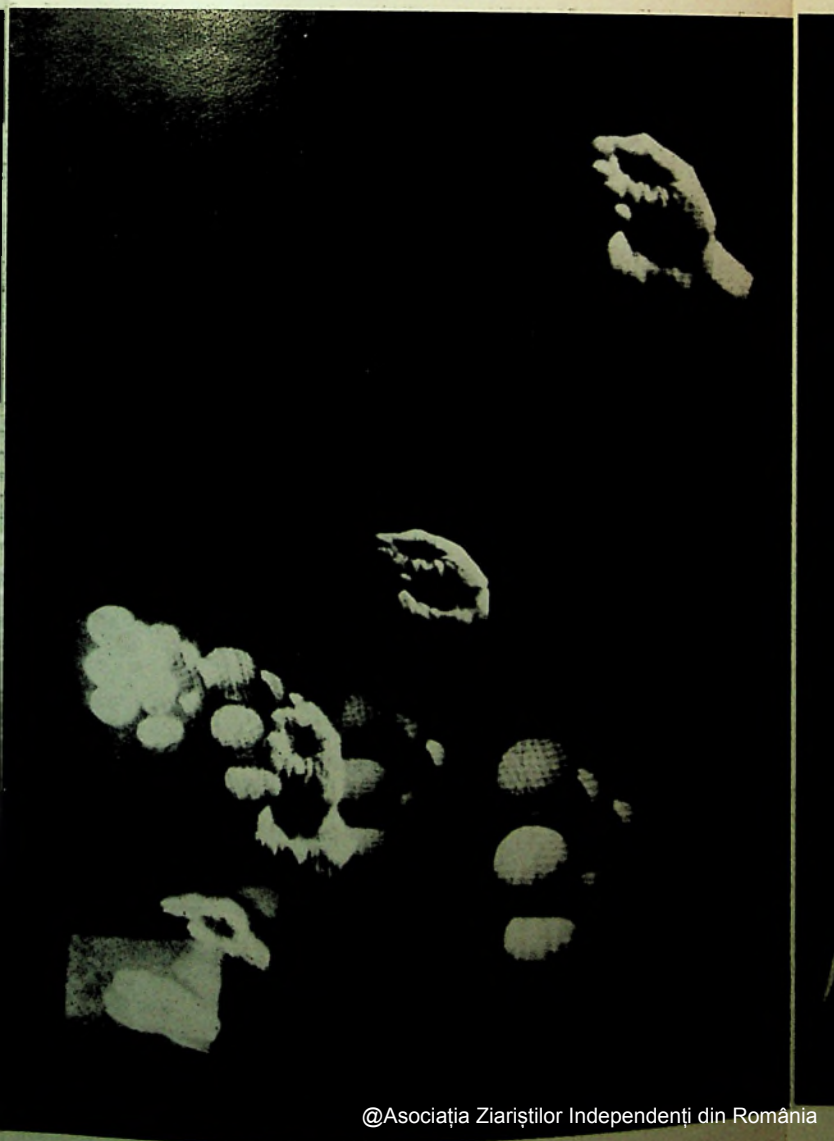
una dintre planșele
care sintetizează
studiile autorului

Exponenți ai unei explorări moderne, care promovează ideea de grup, timișorenii Bertalan, Flondor-Străinu, Tulcan nu se sfîșesc să ia în raza interesului lor nu numai ceea ce s-ar numi domeniu al artei, tradiționalmente constituit, ci tot ceea ce, pur și simplu, e viață. De la manifestările umane — joacă, efort, travaliu —, pînă la procesele profunde ale lumii biologice, pînă la modelele de dezvoltare care dau seamă de raționalitatea acționînd secret la nivele obscure al naturii. E ipostaza cercetătorului, unită cu aptitudinea de proaspătă uimire a artistului; operînd cu o mobilitate de tehnici pe potrivă acestui program, inserînd camera de filmat și proiecțiile conjugate în instrumentarul plasticianului. Prin asemenea proiecții, complex și laborios dirijate, Multivision I analizează, pe baza unui text al profesorului Eduard Pamfil — prezent în imagine —, probleme ale structurii și luminii; învăluitoare și cordială, abstracția științifică e adusă în țesătura vizuală pe care o oferă viața nemijlocit cotidiană.

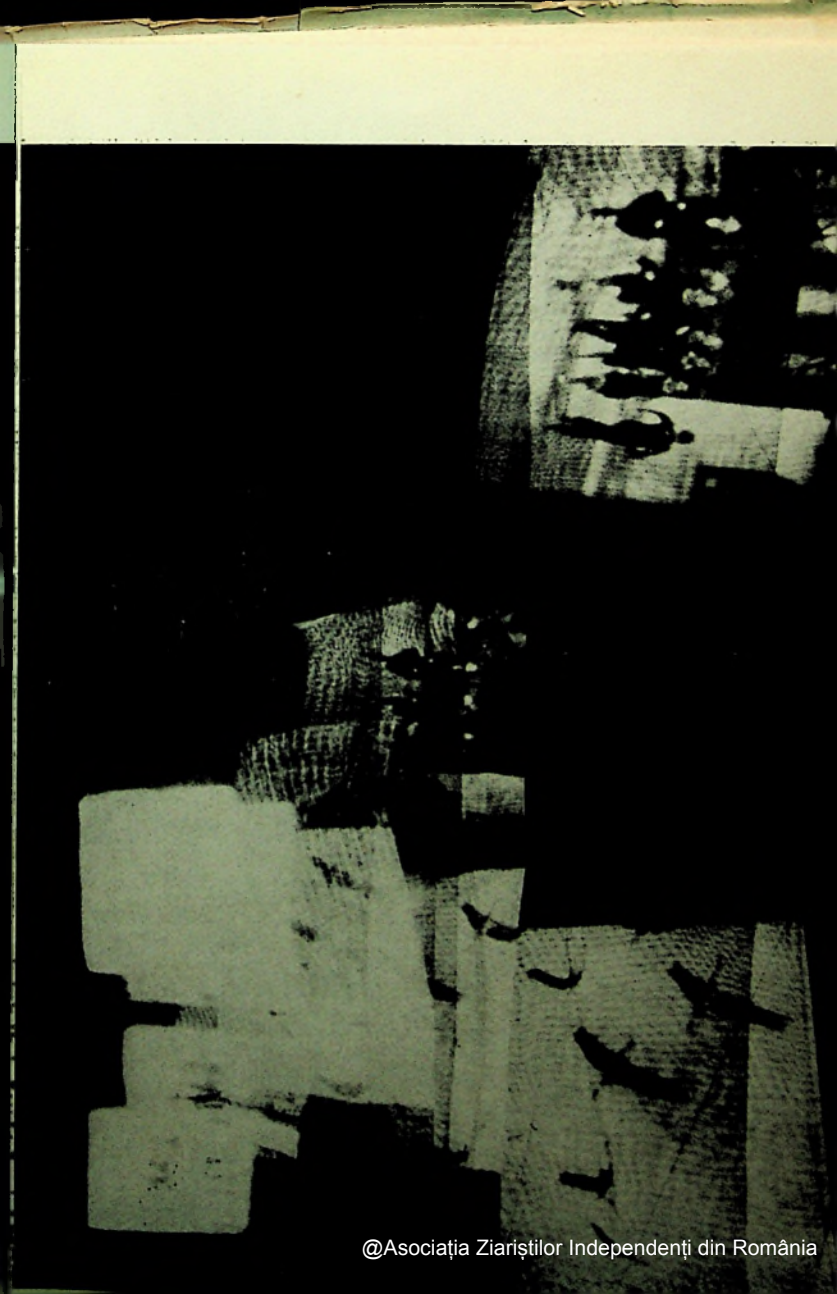














ȘTEFAN BERTALAN

(n. 1930):

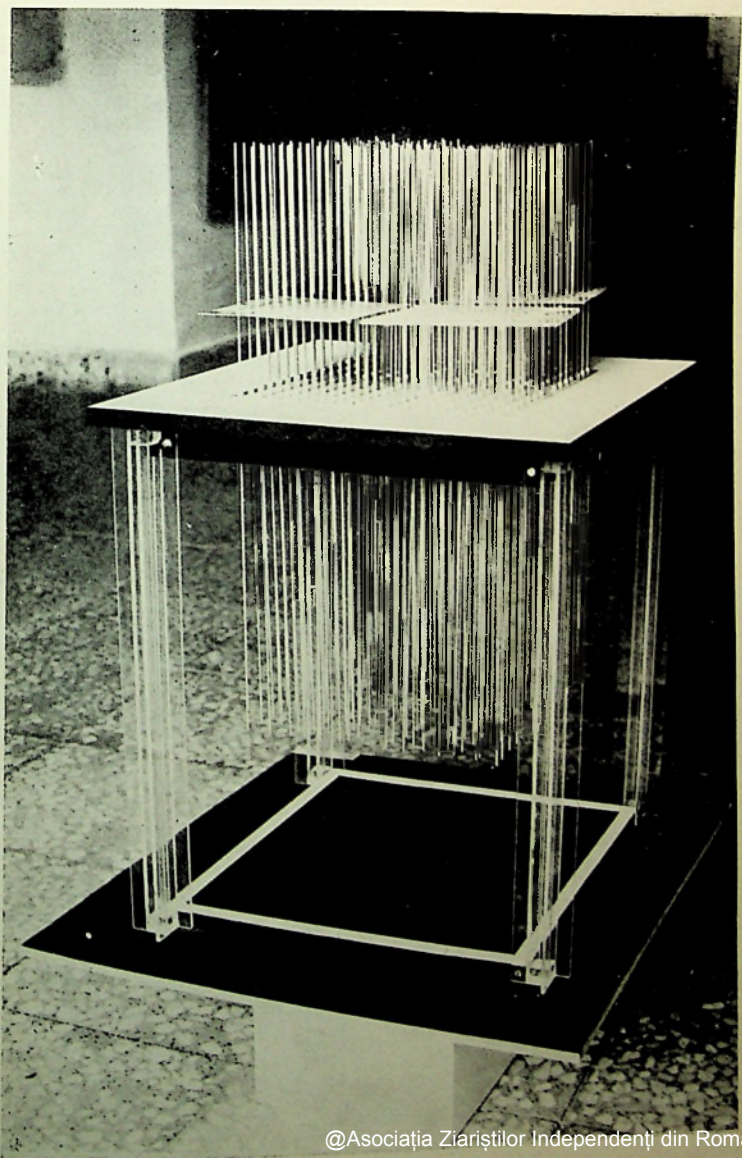
1. Emisiune Dia
2. Sistem-suport figurind elementele naturale: pământ, apă, lumină. Fenomenul de bază: procurarea dezvoltării planului seminței, pământ-apă+130 boabe fasole.
3. Multi-vision, film super, ecrane transparente, lucrare de grup (FLONDOR-TULCAN-BERTALAN) bandă sonoră: ILINCA ADRIAN (9. Multi-vision, film super, ecrane transparente, lucrare de grup (FLONDOR-TULCAN-BERTALAN) banda sonoră; ILINCA ADRIAN
De ani de zile activitatea mea creatoare se motivează pentru mine ca o necesitate vitală de a gândi acest proces într-o funcție de observare, de identificare și proiectare psihică prin niște experiențe cu fapte biologice ca: împărțirea, creșterea, îngrijirea lor, orientarea formală spre lumină, formă, organizare, structură de ansamblu statistic notate prin mediile desenului, prin fotografie, simultan acoperind forme și teritarii ale curiozității, forței, imitației și ale modelului — accentuarea eului și exprimarea posibilităților personale, construirea spațiilor prin alte mijloace decât cele cunoscute, în sfârșit reintegrarea în viața omului modern a unui suflet străbun și primitiv, o unitate subiect-obiect perceput.

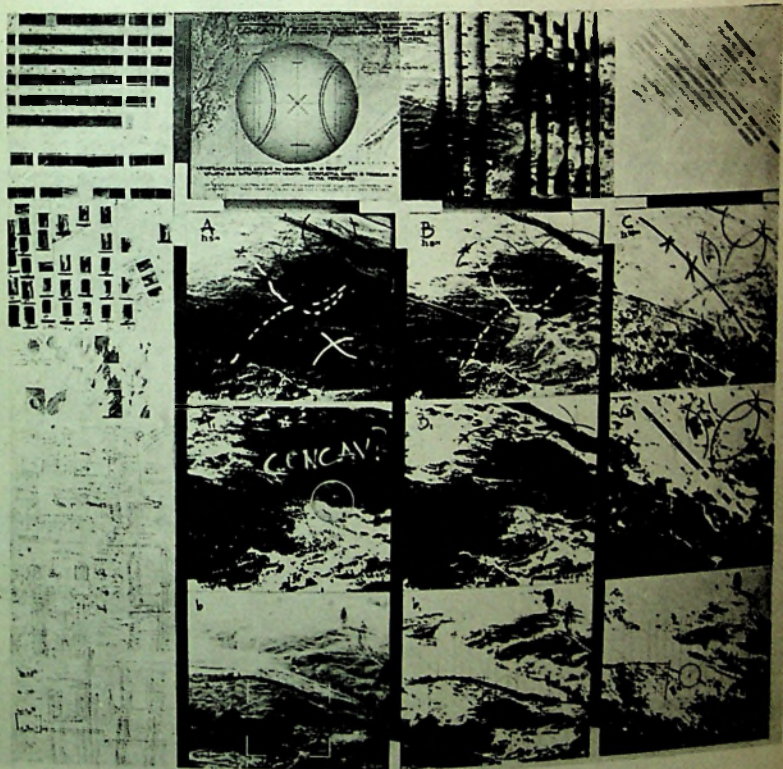
TULCAN, DORU

n. 1943

1. Structură variabilă, lemn, metal plexic, 120×60×60 cm.
2. Multi-vision film super 8 alb/negru, 13 minute, ecrane transparente lucrare de grup (BERTALAN-FLONDOR-TULCAN), banda sonoră: ILINCA ADRIAN.
3. Multi-vision film super 8 orwo-crohm, 20 minute, ecrane transparente lucrare de grup (BERTALAN-FLONDOR-TULCAN), bandă sonoră: ILINCA ADRIAN.

Lumea formelor nu este întâmplătoare, în această lume fiecare materie își are destinația sa formală precum și fiecare formă își are destinația sa materială generală fiind de structura sa interioară. Forma este o scară impură și atât timp cât nu s-a cristalizat pentru a fi materializată ea rămâne într-o stare de tensiune permanentă. Odată eliberată, începe să trăiască, creînd o lume care acționează și reacționează ca expresie vizuală.





CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU

(n. 1936)

Moldovița concav-convex, panou I: montaj fotografic cu însemnări grafice
panou II: clișee foto și pagini de lucru creion.

Reunind termenul de DESEN, A DESENA cu cel de DESEMN, A DESEMNA, se dezvoltă
în mod favorabil conceptul primului termen — depășindu-i semnificația imediată de
« înregistrare-reprezentare », înspre sensul unei poziții mai active de intervenție, deci-
zie, de semnalare a unei intenții sau a unui proiect.

Totodată se implică un tip de acțiune « CU », « PRIN » și « ASUPRA » semnelor
— LIMBAJ

Avem mai mult decât înțelesul de altădată al lui A DESEMNA, prin însăși noua încărcă-
tură conceptuală atribuită unor termeni învecinați (sper ex. « semn », « semnificare »)

Fotografiile lucrărilor din expoziția «STUDIUL»:
ATANASIE CARTOJAN

Imaginile din proiecția MULTIVISION I:
C. FLONDOR-STRĂINU

La Școala de Arte,
proiecție Bertalan



Georges Charbonnier — Muzica românească în Franța

Georges Charbonnier se numără, de mult, printre colaboratorii revistei noastre; cu ani în urmă, « Secolul 20 » publica fragmente din memorabilele lui « Convorbiri » cu Jorge Luis Borges, transmise — între 1 martie și 19 aprilie 1965 — prin antena radiodifuziunii franceze. Autorul emisiunii, criticul Georges Charbonnier, își propunea să ofere nu numai un portret complex al marelui scriitor argentinian, ci să și pună în discuție — prin întrebările formulate — probleme esențiale ale literaturii, confruntată cu realitățile epocii noastre.

Spirit iscoditor, deschis către nou, autorul primei monografii despre Antonin Artaud, al unui clasic « Monologue du peintre » —, adevărată sinteză în interviuri a unei întregi epoci artistice, el este cunoscut și printr-o serie de pătrunzătoare demersuri care analizează raporturile între știință și artă, de la structuralismul lui Levi Strauss la investigații cibernetice privind creativitatea artistică și ordinatorul (Georges Charbonnier a fost unul din animatorii marii expoziții pe această temă, organizată la Bordeaux). Incursiunile sale în fenomenul muzical contemporan, marcate prin seminariile și dezbaterile pe care le-a condus, ani de-a rândul, la Fes-

tivalul din Avignon, ca și prin lucrări de referință — aceea, bunăoară, despre Varese — l-au apropiat cu mare interes și spontană admirație de cele mai semnificative momente ale creației noastre muzicale contemporane.

În acest spirit, curios de interferențele dintre arte, dar apt să asocieze entuziasmului priceperea și rigoarea, Georges Charbonnier a organizat, în cea de a doua jumătate a lunii iulie 1979, la ORTF, o adevărată săptămână a muzicii românești. Este meritul său de a fi structurat un program incluzând compozitori și instrumentiști, dirijori și formații muzicale, de la mari orchestre simfonice pînă la grupuri camerale, izbutind să ofere astfel publicului meloman francez o imagine deosebit de complexă a muzicii noastre contemporane.

Conceput ca o panoramă a componisticii (de la Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu sau Doru Popovici pînă la mai tinerii Dinu Petrescu și Mihai Moldovan, cu două emisiuni dedicate integral lui Theodor Grigoriu și Anatol Vieru), ciclul de emisiuni includea de-a lungul a zece ore de audiere o prezentare vie, neconvențională a muzicienilor români prin portrete și dezbateri desfășurate modern și sagace, vădind nu numai priceperea lui Georges Charbonnier dar și stîmna lui foarte pronunțată pentru valorile creației noastre contemporane.

Dar enunțul titlurilor este, el însuși, de o incontestabilă elocvență:

22 iulie: de-a lungul unei ore și jumătate, emisiunea inaugurală, concepută ca o sinteză relevantă a stilurilor și a generațiilor de compozitori și interpreți. Alături de creațiile unuia dintre cei mai interesanți compozitori ai generației de mijloc — Ștefan Niculescu (cu *Ison II* și Dinu Petrescu (*Spații* — Partea a IV-a pentru flaut, cor de copii, bandă de magnetofon și modulație electronică), un fragment din *Simfonia a X-a* de Wilhelm Berger.

După *Suita* pentru cor de copii și instrumente de percuție a lui Ion Glodeanu, compoziția lui Mihai Moldovan — *Covoare* (ambele dirijate de Emil Simion) și *Contrastele* lui Cornel Țăranu, urma, dirijată de Josif Conta, *Poarta sărutului*, omagiul adus de Tiberiu Olah lui Constantin Brâncuși.

Programul zilelor următoare a avut darul de a întregi această imagine inițială, fie prin creația altor compozitori români, fie aprofundînd-o pe a celor deja prezentați. A doua seară, de pildă, s-a constituit exclusiv ca un « portret Theodor Grigoriu », prin interpretarea oratoriuului *Canti per Europa* și a *Visului cosmic*.

În cea de a treia zi, două emisiuni: un matineu consacrat creației lui Pascal Bentoiu (ultimile două părți ale *Simfoniei a III-a*) și Zeno Vancea (*Cvartetul de coarde nr. 4*).

Anatol Vieru (cu al său *Concert pentru clarinet și orchestră* alături de tînărul Tiberiu Niculescu în varietatea unei formații camerale la fel de tinere) Doru Popovici, Cornel Georgescu, din nou Ștefan Niculescu — de astă dată în contextul

muzical oferit de Octavian Nemescu, o emisiune dedicată lui Cornel Țăranu și Tiberiu Olah, în sfârșit o «seară Anatol Vieru» — cuprinzând *Simfonia a III-a* și *Clepsidra II* — iată structura programului din următoarele zile.

Ultima emisiune, revenind la creația lui Dinu Petrescu (*Continuum*, pentru voci, percuție, sintetizator și modulație electronică) și la aceea a lui Mihai Moldovan (prezent cu lucrările simfonice *Rezonanțe* și *Proverbe și ghicitori*), oferea astfel, în încheiere, încă o dovadă de încredere față de valorile muzicii care se face astăzi în orizontul solicitărilor contemporane, — pe lungimi de undă care unesc, în creație, sensurile duratei folclorice și percutanța căutărilor tinzând spre viitor.

A. L.

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secchi 20

REDACȚIA: PIAȚA 12
FONIT: 112. 101. 01.00.01
ADMINISTRAȚIA: PIAȚA
VICTORIEI: 112. 101. 01.00.01
BUCUREȘTI

112 10



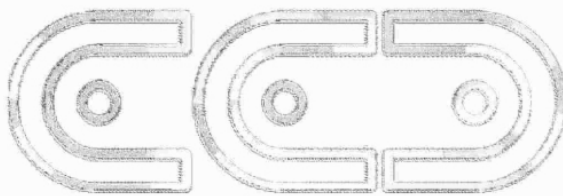
PREZENTAREA TEHNICĂ

SANDA GUSTI

Secolul 20

**REDACȚIA: (CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

43804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

